

Marcel Zahar

21

266.724

arta timpului nostru



Editura Meridiane

Marcel Zahar

arta timpului nostru

Bilanț

Prefață de
MIRCEA DEAC

Traducere de
RODICA SAVOPOL

h2.036



0 00000916712

BCU IASI

Marcel Zahar
MPS : BILAN
Paris, 1969

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1973

Fenomenul artistic contemporan, cu toate implicațiile și semnificațiile sale spirituale, constituie o preocupare activă a esteticienilor. Cum să te descurci în torentul de forme artistice atât de diverse și neașteptate ale creatorilor contemporani, fără nici o logică în succesiunea lor? Cum să clasifici numărul impresionant de personalități creatoare, când fiecare afirmă un stil și o concepție originală, când fiecare tendință devine expresia caracterului unui individ, adesea în contradicție cu al celui alt?

În afara tendințelor realiste, naturaliste, suprarealiste, cubiste, expresioniste, arta abstractă a generat cele mai neașteptate apariții artistice. Max Bill apărea în 1960, la Zürich, cu Arta concretă (*Konkrete Kunst*), după care arta cinetică pătrunde mai ușor în Germania, Italia, Elveția, Iugoslavia și Belgia, răspîndind influența covârșitoare a lui Vasarély. Gălățeanul Daniel Spoerri lansează, în 1961, *Bewogen Bewögen*, ca și Kienholz celebrele tablouri Roxy, adevărate anticării tematice. În 1965 italianul Dorazio incurcă publicul și mai mult cu expoziția „The Responsive Eye”, un amestec amalgamat de artiști și tablouri colorate. În 1966 se constituie puternicul grup „Lumină și mișcare”, cu o artă de mare anvergură și de viitor, luminos cinetică, ce s-a răspîndit apoi în întreaga lume sub numele preluat și popularizat de americani de *op-art*. Alte experiențe aduc Penetrabilele lui Soto, iar retrospectiva Bauhaus, din 1969, a deschis gustul pentru noi geometrizară ca și retrospectiva lui Mondrian, ce a reactualizat neoplasticismul. Hiperrealismul, arta psihidellă, realismul relativ difuzează în

Paris, răspîndesc și mai mult sensurile unor asemenea noi tendințe. În același spirit foile „Critică-acțiune“ ale revistei *Arta din București* devin ecoul unor noi tendințe în plastica românească, între care cutiile și sacii lui Ion Bițan se înscriu și ele pe linia noilor experimentări. Pop-Art și Minimal-Art, Concept-art, Informalul, *Realités Nouvelles*, *Chromosaturations*, Luminodinamismul lui Schöffer, multiplanurile lui Pol Bury, non-arta și antiforma creațiilor din 1969, environment-ul sau expozițiile Documenta, de la Cassel, care par a fi trecut pe primul plan în ierarhia curențelor moderne ale expozițiilor de artă plastică cu caracter internațional, sînt numai cîteva aspecte ale diversității ariei artei contemporane.

Autorul cărții *L'Art de notre temps* nu-și propune însă un bilanț exhaustiv sau o trecere în revistă a tendințelor enumerate, ci caută un punct de vedere filosofic-estetic, prin care să descifreze esența și cauzele spirituale ale apariției artei abstracte și a efectelor sale de îndepărtare a artei de realitate. Opoziția sa împotriva abstracționismului este evidentă și continuă. Ar fi suficient să exemplificăm această atitudine prin considerarea artei abstracte ca fiind mai potrivită genului artei decorative.

Dar fenomenul nu este atît de simplu, chiar și numai dacă ne referim la amploarea și la semnificațiile artei abstracte și a diferitelor sale aspecte.

Arta este un fenomen spiritual complex și complicat. Ea are nenumărate aspecte și mai ales unghiuri diferite de a pune problema definirii ei. Artistul este omul meseriei celei mai desăvîrșite, dotat cu inteligență artistică, adică cu acea facultate deosebită, care depinde de inspirație, civilizație, cultură, teorii și experiență, care susține și controlează execuția. Este suficient a compara arta cu fotografia, ceea ce face și Marcel Zahar, pentru a observa caracterul complex al primei. În fața obiectivului aparatului de fotografiat modelul este un actor improvizat, care-l face pe autor să economisească inteligența, sensibilitatea și acuitatea observației, ce se cer din plin artistului. Un rol important îl are aportul intuiției în perceperea aparenței. Intuiția pătrunde în profunzimea lucrurilor, imaginația dezvoltă, prelungește aparența în tablou. Aici imaginația are rolul sugerării. După Zahar ar fi deplorabil să suprimăm imaginația și invenția în numele rațiunii în artă. Imaginația este dezinteresată. Ea realizează imagini din dragostea pentru creație. Inteligența trebuie să intervină însă pentru

a nu ajunge la false aparențe asupra realității. Fără îndoială construcția unei imagini solicită exercițiul sintezei. Dar nu este posibilă sinteza fără analiză, care ține contactul cu realitatea. Drumul spre realitate înseamnă mișcarea continuă analiză-sinteză.

Marcel Zahar își împarte lucrarea în patru mari capitole: I. *Realitatea și aparența*, II. *Arta abstractă*, III. *Clasicismul și romantismul* și IV. *Nietzsche și estetica timpurilor noastre*. În primul capitol se stabilesc patru categorii de analiză în funcție de autori și de poziția lor față de aparențe. Unii sînt preocupați de identitate, alții urmăresc critica. Autorul cărții menționează de mai multe ori, ca element esențial al concepției sale, că artistul este legat de societatea epocii sale, între el și societate avînd loc un schimb neîntrerupt. Prin societate trăiește, ea îl formează, ea îl transformă. Artistul traduce și dezvoltă expresia civilizației căreia îi aparține. Pe aceste principii se explică întreaga istorie a artei și pe asemenea principii se bazează și estetica lui Zahar.

Pentru cei mai mulți filosofi greci, și în primul rînd pentru Socrate și elevii săi, realitatea se situează deasupra aparențelor, definită de ideea, care este forța imanentă a oricărui lucru. Ori, ideea fecundă conține principiul frumosului și ceea ce este frumos este just, iar ceea ce este just nu poate fi decît adevărat.

Paralel cu identitatea aparenței în artă există și o evoluție spirituală de la sinteză la simbol și reducerea ei plastică sau grafică la semn. Aceasta este o operație combinată, care transformă aparența într-o „mască” a realității.

Asistăm în cartea lui Zahar la cîteva pagini inedite de analiză privind Roma antică, Renașterea, Bizanțul, Evul Mediu, începutul secolului al XIX-lea, Academismul, Impresionismul, Fovismul și perioada contemporană.

Epoca contemporană, care constituie preocuparea lui Zahar, este justificată, în diversitatea stilurilor ei, prin împingerea culorii, ca element de sine stătător, dincolo de aparențe. Sîntem astfel în prezența unui adevărat despotism al culorii. Pe de altă parte, a apărut valoarea semnului distinctiv al obiectului și, alături de el, cultul mașinii. Este suficient în acest sens să-l cităm pe Fernand Léger. Mișcarea în epoca noastră contemporană a instaurat cultul noului. În acest mod Marcel Zahar ajunge la a patra categorie, care este aceea a abstracțiilor, categorie dezvoltată pe larg în partea

7 a doua a cărții sale. Această situație nu a apărut întîm-

plător. Apariția artei abstracte a fost pregătită de cubism, care aduce o libertate relativă în artă. Caracterul fundamental al operei abstracte rezidă în delatarea față de natură și în general față de orice lucru cunoscut. Opera constituie, după exegeți, un obiect creat de interiorul însuși al artiștilor; ea este un obiect nou, niciodată văzut, de origine pură, și a cărui elaborare este în afara oricărei intenții de asemănare cu motivele reale ale existenței cotidiene.

Printre rînduri, Zahar lasă să se întrevadă că abstracționismul va naște monștri.

Operele abstracte sînt prost servite de doctrina cu același nume. Uneori noțiunea de „abstract” ne poate ridica o serie de îndoieli și nedumeriri. În primul rînd raportul dintre titlu și tablou nu este un raport real. Adesea, nu există nici o corespondență.

Zahar demonstrează că dacă cubismul nu ar fi existat, mișcarea abstractă nu ar fi avut loc. Un rol important l-a jucat în punerea bazelor artei abstracte și Apollinaire cu cubismul orfic și cu cel instinctiv, care au deschis noi orizonturi și care într-un fel oarecare au permis lui Picabia și Kandinsky să realizeze opere abstracte.

De la cubism la abstracționism a fost doar un pas spre refuzul lumii exterioare în artă. De fapt sîntem în fața unui „teribil orgoliu” individual, care conduce pe creator la suprimarea imaginii naturii. Un rol îl are și imaginația, care, cu o viteză extraordinară, complică ideile în depășirea naturii.

În acest moment Zahar își afirmă cu mai multă claritate concepția asupra artei abstracte. Oare este ea cu adevărat artă? Nu cumva totul este decor și se pune o falsă problemă asupra spiritualității artei abstracte? Autorul analizează pe larg raportul dintre arta decorativă și tabloul cubist și cel abstract. Se impun însă cîteva constatări pe care se bazează combaterea artei abstracte. Pe artistul decorativ, ca și pe cel abstract — susține Zahar — nu-l interesează asemănarea, ci numai combinațiile armonioase de forme și culori. Atît artistul decorator cît și cel abstract comunică și realizează cea mai bună satisfacție a privirii. Ei obțin doar o delectare spirituală.

Fenomenul caracteristic și noutatea observației lui Zahar constă în descoperirea că compozițiile abstracte nu ne suscită curiozitatea cu privire la capacitatea intelectuală a autorului. Apreciem doar capacitatea decorativă. Părerea

generală este că acești artiști pot face tot așa de bine vitralii, mozaicuri, afișe, tapiserii.

Fenomenul se complică atunci cînd autorul unui tablou abstract este chestionat asupra a ceea ce a intenționat să reprezinte, asupra motivelor picturii sale. Neavînd ce să răspundă, el face apel la lecțiile neologismelor, la un reper-toriu și un limbaj „celest” făcînd din arta sa o problemă de mistere. Există o legătură între pictorul abstract și ora-torul laconic, plin de angoasă sau afișînd un eroism pur. Cuvintele cele mai curent folosite de pictorii abstracti sînt termeni ca „Progresul” sau fraze imperative ca: „Trebuie să evoluăm” ori „Trebuie să fii în pas cu timpul tău”.

Meditația filosofică, misticismul, aspirația spre infinit pre-tinse de abstracționiști, ca sentimente non-decorative, sînt resorturile principale ale creației întreprinse de ei. „Dar, scrie Marcel Zahar, priviți rezultatele, nu veți găsi nimic”.

După o analiză aprofundată, pe diverse planuri, el ajunge la concluzia că arta abstractă este altceva decît pictura de șevalet și o consideră ca o tendință a artei decorative. Acest argument se bazează pe înțelegerea picturii ca avînd funcția de a reprezenta lucrurile lumii exterioare și de a ne face să recunoaștem sau să cunoaștem caracterele realității, pe care autorul le-a primit, stabilind armonii de ordine diverse; sensoriale, intelectuale, afective, spirituale. Artă are ca scop să emoționeze, să exalte spiritul oamenilor, să le îm-bogățească lumea lor interioară și să le transmită un nou flux de energie.

Cum s-a impus arta abstractă? Cum a devenit ea atît de generalizată? Printr-o propagandă magnifică. Bienalele de la Sao Paulo, Veneția, Paris, concursurile internaționale au susținut-o, în timp ce apărarea artei figurative a slăbit. Înseși instituțiile au arătat un declin în acest sens. Artă abstractă este apărută și de critica principiilor pure. În domeniul artei abstracte toți adepții se comportă ca este-ticieni. Este o chestiune de teorii, dar poate mai mult și de o scriere obscură patetică, profetică, dramatizată prin aserțiuni evocatoare. Marcel Zahar conchide că textele esteticienilor puri în „abstracție” au calitatea unor poeme ermetice.

Confuzia este mărită de acei critici ingenioși, care prac-tică critica cu măiestrie, cu agilitate, pasionați, ca și de numeroșii intelectuali care se lasă atrași în vertigii imposibile. De aici, în loc de critică obiectivă, se ajunge la păreri metafizice.

În fața asaltului criticilor adepți ai artei abstracte, Marcel Zahar se întreabă dacă ei nu sînt totuși prudenți în fața artei figurative, a valorilor ei autentice. Nu cumva este frica față de posteritate și mai ales teama de a nu se fi înșelat?

Există și critici ai artei figurative. Dar ei nu se cunosc între ei, nu sînt uniți. Și sînt în minoritate.

Se cuvine aici să facem o paranteză, în sensul de a tempera într-o oarecare măsură latura subiectivă a negării valabilității și existenței abstracționismului. În primul rînd remarcăm că Zahar nu citează artiști ca: Karel Appel, Pierre Alechinsky, Kandinsky, Hans Arp, Willi Baumeister, André Beaudin, Max Bill, J. Bissier, Alberto Burri, Alan Davie, Robert Delaunay, Theo van Doesburg, Marcel Duchamp, Nathalie Dumitresco, Maurice Estève, Jean Fautrier, Jean Gorin, Juan Gris, Hans Hartung, Jasper Johns, Paul Klee, Frank Kupka, M. Larionov, J. le Moal, Alberto Magnelli, Casimir Malevitch, A. Manessier, G. Mathieu, Joan Miró, Piet Mondrian, Ben Nicholson, Victor Pasmore, A. Pevsner, Fr. Picabia, S. Poliakov, J. Pollock, G. Schneider, Gino Severini, P. Soulages, N. M. Staël, Mark Tobey, V. Vasarély, M. Vieira da Silva și mulți alții care au însemnatărea lor și, cu toată opoziția față de arta figurativă, au îmbogățit modalitățile de expresie plastică. Am fi vrut desigur și o luare de poziție mai clară eventual față de Marcel Brion, Michel Seuphor, Dora Valier, L. Degand, G. Duthuit, H. Jaffé, G. Marchiori, S. Paulhan, N. Ponente, M. Ragon, H. Read, P. Restany, A. Salmon, I. Sweeney, M. Tapié, L. Venturi, care au lucrări generale asupra teoriei artei abstracte, ca și față de numărul uriaș de biografii ai artiștilor abstracționiști.

Zahar nu face așa ceva, deoarece lucrarea sa are un caracter de eseu filosofic-estetic, personal, cu observații care pornesc dintr-un bun simț al omului șocat de inexplicabilul curent al artei abstracte.

Zahar constată că marele public refuză arta abstractă, poate — scrie el — fiindcă însiși artiștii abstracționiști desconsideră publicul.

Antipatia publicului este evidentă datorată neînțelegerii artei abstracte.

Contradicția se evidențiază și în domeniul comerțului cu operele de artă. Sînt două plețe: una pentru tablouri abstracte și alta pentru tablourile figurative. Comerțul de

artă abstractă este fastuos, spectacular, bogat, monden. În această arenă prețurile au crescut fabulos. Al doilea comerț este cenușiu. Prețurile stagnează, publicul, în general, nu cumpără decât rareori și atunci pe baza unui gust subiectiv îndoielnic. Cum se explică aceasta? Cum se explică, în primul rând, din punct de vedere estetic?

După Marcel Zahar sînt două principii imanente, care se află la sursa creației și care conduc destinul operelor: clasicismul și romantismul. Ele corespund modului de comportament uman. În afara condițiilor multiple pe diverse planuri economice, spirituale, etnice, geografice etc., care le determină, ele rezultă și din caracterul profund al eului, din capacitatea considerabilă a inconștientului uman, din aspirația omului de a deveni conștient.

Romantismul secretă revoltă și amărăciune. Folosind un material bogat în cuvinte, culori, gesturi, romanticul cucerște spațiul, merge la întîmplare spre infinit. El revendică libertatea excesivă a expresiilor, folosește atitudinile emfactice, uzează de tonuri violente și ritmuri neașteptate, amestecă desenul. Fără controlul reflexiei, el caută sentimental și inconștient claritatea. Pentru romantic omul este reflexul Universului.

Zahar urmărește astfel filosofic repercusiunile firești în artă și în literatură ale evoluției istorice a spiritului romantic. Citează foarte mult din Novalis și din romantismul german din secolul al XVIII-lea. Pentru studiul pe care Zahar și l-a propus, romantismul pare a avea o importanță remarcabilă în artele plastice, fiindcă el a descoperit peisajul și natura statică. Dînd „un suflet” peisajului prin mijloacele conjugate ale luminii și culorii, romanticii au împins poezia spre muzică și pictura spre poezie. Romantismul aduce și un nou umanism, deoarece natura este umanizată de sentimentele subiective ale autorului. Făcînd din peisaj elementul esențial al tabloului, romantismul și-a asumat o mare originalitate, consecințele fiind uriașe pentru dezvoltarea ulterioară a artelor. Natura devine supusă omului și îndeosebi sentimentelor autorului.

Romantismul francez aduce în plus față de cel german dragostea față de viață, de natură, și dezvoltă evenimentele sociale, delectările intime și misterele tradiționale. Aspirația spre infinit este acompaniată de intimitate, de spiritualitate, de culoare, cu alte cuvinte asistăm la ridicarea eului uman pe treptele cele mai de sus.

A crea noul devine o preocupare a romantismului, după cum libertatea, imaginația, culoarea sînt ridicate la rangul de principii artistice.

Prin aceste largi divagații, pe care le face Zahar asupra romantismului, cititorul este pregătit să înțeleagă, mai clar, justificativ și evolutiv, subiectivitatea fără limite a creatorului contemporan, care aparține acestei arte zise abstracte.

În prefața la „Hernani“, Victor Hugo amintea despre „libertatea în artă și libertatea în societate“, iar în prefața la „Cromwell“ spunea cu suficientă convingere: „Nu există nici regulă nici modele“.

Romantismul și îndeosebi romantismul francez a abordat problemele fundamentale ale artei: realitatea și aparența, precum și raportul dintre ele.

Romantismul a disprețuit realismul clar. Așa, de exemplu, Baudelaire plasase în gura unui romantic următoarele: „Găsesc inutil și fastidios de a reprezenta ceea ce există, fiindcă nimic din ceea ce este nu mă satisface“; și mai departe: „Eu vreau să luminez lucrurile cu spiritul meu și să proiectez reflexul asupra altor spirite“. Romantismul avea să lanseze lozincă: „Să rămîi fidel propriei tale naturi“.

Romantismul secolului al XIX-lea introduce astfel patru termeni: libertatea, imaginația, noul și aspirația spre infinit. Adepții romantismului se angajează în urmărirea absolutului, ca într-o fabuloasă aventură. Ei sînt optimiști. Atingerea absolutului se face prin forme, linii, culori, idei. Romanticul ajunge adesea la miracol, la pasiune. Pentru a exemplifica mai convingător, Zahar introduce în lucrarea sa scurte „Medalioane“, caracterizări de mare profunzime a tipurilor romantic, clasic și baroc. Am putea afirma că asistăm la cîteva pagini de o sinteză filosofică estetică de mare perspicacitate și profunzime. După o analiză atît de largă și cuprinzătoare a romantismului, Zahar expediază însă într-o pagină, lipsită de o analiză creatoare, tipul clasicului, din care este interesant de reținut doar teza după care tipul clasic elaborează substanța operei sale, de unde uscăciunea, răceala convențională și desenul neanimat.

„Clasicul, scrie Zahar, este un organizator geometru“ care renunță la detalii superflue, și la care culoarea îmbracă forma, forma fiind măsura justă a gândirii. La clasic sentimentul trebuie să fie în armonie cu gândirea.

Spre surprinderea noastră, Zahar acordă tipului baroc o importanță minoră, deși el este mult mai legat de viață. 12

Îl consideră o maladie a romantismului, care torturează formele, ca într-un vulcan spiritual.

Prin tipul baroc, Zahar amintește că gândirea sa a suscitât doctrina supraomului elaborată de Nietzsche. De fapt, cu acest capitol asupra tipului baroc se încheie considerațiile estetice și istorice pentru a începe a patra parte a lucrării sale, mai puțin explicită, și într-un fel oarecare discutabilă, legată de Nietzsche și estetica timpului nostru.

Fără îndoială este cu totul personală această idee a lui Zahar de a pune la baza tendințelor artistice actuale filosofia lui Nietzsche. „Eu sint, scrie Nietzsche, aventurierul spiritului, rătăcesc în gândirea mea, mă îndrept spre ideea care mă cheamă.”

Principiul „Voinței puterii”, scump lui Nietzsche, nu este după Zahar decît o amplificare a voinței de a trăi a lui Schopenhauer, energia iluminărilor, forța creatoare a formelor.

Fără îndoială că filosoful german, născut la Röcken în 1844, a avut o influență considerabilă asupra contemporanilor, dar în ceea ce privește influența și chiar determinarea apariției artei abstracte, afirmația ni se pare exagerată. Nietzsche a avut o dragoste entuziastă pentru viață, iar sinteza dintre lumea dionisiacă și dorințele lumii apolliniene ca și refuzul moralei creștine au stat la baza scrierilor sale, la care s-au adăugat teoria supraomului și a întoarcerii spre etern. Pentru a scăpa de pesimism el susținea recunoașterea exponențelor negative, a „nenorocirilor”. Prin durere poți ajunge la speranță, scria Nietzsche. Fascismul și național-socialismul au reformat gândirea filosofului, făcînd din ideea supraomului forța brutei prusace, făcînd din experiența durerii, intenția și justificarea distrugerilor și a urii față de om. De aceea oricît am disprețui arta abstractă și am considera-o antiumană, ne apare unilaterală explicația, deoarece, așa cum arătam, sînt mult mai numeroase cauzele care au dus la apariția artei abstracte.

Zahar se oprește, reconsiderînd filosofia lui Nietzsche, la acele înțelesuri și capitole legate în primul rînd de Dionisos, care pot exemplifica o filosofie a suferinței și a durerii, considerate în corelație cu instinctul artistic.

Cartea lui Nietzsche *Originea tragediei sau Helenism și Pesimism* este un fel de dispută între instinctul brut și rațiune. Deși paginile lui Zahar de analiză a gândirii nietzscheene sînt interesante și originale, latura violenței este mai puțin aprofundată ca element destructiv al operei

filosofului german. În schimb el insistă asupra laturii individuale a eroului, a eliberării instinctului prin voința puterii. Toate acestea duc la orgoliul creatorului — îmbinat cu angoasa vidului, cu sentimentul nimicului și neantului. Astfel Zahar ajunge la problema inițială dezbătută în cartea sa, aceea a aparenței în artă, justificând prin gustul nietzschean de a explora neantul fabuloasa confuzie intelectuală a artei abstracte.

Filosofia lui Nietzsche este însă contradictorie, de exemplu, între experiența și faptul moral și negarea lor. Zahar abuzează uneori de citatele din Nietzsche, îngreunând într-un fel sesizarea de către cititori a ideilor sale.

Lecțiile lui Nietzsche se reduc și la disprețul, din turnul de fildeș din Olimp, al artistului care crede că are o autoritate absolută, care consideră că arta este un domeniu păzit, rezervat doar inițiaților; iată, deci, „supraomul“, „supraartistul“, proprietarul cheilor esteticii! Pentru a ține departe publicul de înțelegerea artei, artistul abstract folosește disprețul, nu un dispreț obișnuit ci unul cosmic, ireversibil. Disprețul artistului ridică probleme contemporane dintre cele mai complexe ale artei. Așa cum scrie Zahar, este vorba de disprețul cosmic, care are un parfum de existențialism. Tipul clasic, în acest sens, în literatură este considerat regele „Ubu“.

Acest „autentic“ artist parcă disprețuiește tradiția și, ca adept nietzscheean, conștient sau nu, susține „noul“ în artă. De fapt, disprețul cosmic este de fabricație mult mai modernă și mai actuală decât influența lui Nietzsche. Folosirea lui nu necesită o cultură specială; este facilă, cu efecte prodigioase și inepuizabile, determinată de însăși dezvoltarea progresului tehnic și social al civilizației contemporane.

Ceea ce mi se pare interesant este întrebarea pe care Marcel Zahar și-o pune: ce rămîne din artă dacă artistul fuge de om? Concluzia pare a fi tristă: rămîn doar produsele ab-surdului.

În dorința de a combate abstracționismul, Zahar conchide că teoriile lui Nietzsche au generat și „absurdul“ contemporan. Pentru a-și găsi argumente și justificări în susținerea urmărilor teoriilor lui Nietzsche, Zahar face apel și la Heraclit, așa cum dintre zeli germani Nietzsche îl preferase pe Odin și mai puțin pe Thôrr.

În concluzie, Zahar susține că Nietzsche nu a fost adevărat profet decât asupra unui singur punct: atunci cînd anunța

influența sistemului său asupra generațiilor secolului nostru.

La început influența a fost resimțită în Scandinavia. În Franța a produs un șoc, André Gide contribuind la difuzarea sa în Europa. Ideea însă de a demola și apoi a crea este o inversare a problemei reale nietzscheene.

Ambiguitatea, ermetismul, enigmaticul din operele de artă ar apărea ca mijloace atractive recomandate și practicate de adepții lui Nietzsche.

Zahar enumără printre artiștii adepți ai lui Nietzsche pe Guillaume Apollinaire, ca și pe Herbert Read, André Malraux, Jean-Paul Sartre, Jean Paulhan.

Singura cheie a creației, pe care o lasă să se întrevadă, rămâne însă încrederea în uman, singura capabilă să rezolve dezordinea care domnește în lume.

Umbra destructoare a lui Nietzsche se întrezărește în această dezordine și îndeosebi la cei subjugați de ideile sale, de șocul anatemei și promisiunilor sale evazive. Iluzionist, el a desenat arcuri de triumf Neantului. Dar singură acțiunea lui Nietzsche nu poate explica bulversarea spiritelor. Zahar nu o explică în apariția ei logică și nici în contextul social-filosofic general și nici nu arată drumul de rezolvare sau perspectiva ce ne așteaptă.

Calitatea esențială a lucrării lui Zahar este analiza, căutarea logică a situației spirituale a artei actuale, găsirea unei metode de a combate antiumanismul unor tendințe ca și susținerea justă că arta are rolul de a sluji omul, de a conține o valoare spirituală larg umană. Pentru toate acestea, sîntem în prezența unui efort spiritual lăudabil prin originalitatea și profunzimea sa iar, lectura prin noutatea și claritatea afirmațiilor cuprinse aduce un plus de cunoaștere a lumii artistice contemporane.

MIRCEA DEAC

PRIETENULUI MEU JEAN CHABANON

Problema realității și a aparenței este una din axele creației artistice. S-a dovedit că aparența este nu numai în întregime legată de viziunea artistului, dar totodată această imagine, făurită de el, constituie prin transformările ei succesive modalitatea de a-și apropia realitatea. Realizarea portretului, exemplul cel mai sensibil al acestei demonstrații, avea să preceadă dezvoltări dintre cele mai largi. Acestea se apropie de expresiile realității, prin aparențe, de-a lungul civilizațiilor. Și cum nu e cu puțință să tratezi despre „abstract“ într-un capitol consacrat lucrurilor naturii, i-am creat un loc aparte.

Dezordinea în arta vremurilor noastre este atât de universal extinsă, încît merită să i se descopere originile. Desprinzînd principiul baroc din confuzia genurilor, barocul fiind o exaltare a romantismului, autorul a avut în vedere diferențele dintre aceste două stări ale ființei: clasicismul și romantismul. Parcurgînd istoria acestei din urmă mișcări, el s-a oprit asupra anilor de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea cînd tinerii romantici germani îndeplineau exagerarea fără măsură a posibilităților omului și-l plasau sub ascendentul „noului“, negînd în același timp artistului modern capacitatea de a rivaliza cu maeștrii antichității și ai Renașterii. Amestecul acesta ciudat de îngîmfare și neputință a influențat discursul mai multor gînditori eminenți în Germania secolului al XIX-lea. Ei pregăteau apariția celui mai colossal tribun și poet filozofant al timpurilor moderne. Nietzsche a

înmănuncheat astfel concepțiile ce se acumulaseră de-a lungul unui veac, le-a adăugat emanațiile geniului său germanic și a aprins vatra care avea să uimească și să orbească pe cărlurarii păstrători ai valorilor rațiunii mediteraneene. Și-apoi fu dezordinea — prin puterea celor cărora li s-au atribuit virtuți de supraoameni. Proliferarea atîtor zei artificiali a provocat crepusculul artelor în întreaga lume. Nietzsche avea din plin dreptul la capitolul final.

Autorul a dorit ca în fruntea cărții sale să fie publicate note asupra succesului care prin energia pe care o provoacă poate conduce la găsirea adevărului sau, dimpotrivă, să împingă atîtea tinere talente înspre eroare, atunci cînd este greșit înțeles.

REALITATEA ȘI APARENȚA

Nimic nu e mai imprevizibil decît efectul succesului. Este un avantaj pe care se cuvine să-l primești cu bună cuviință și delicatețe, fără a te desprinde, la apropierea lui, de o anumită aprehensiune. Nu vorbesc de aprecierea referitoare la drumul scurt ce desparte Capitoliul de stîncă Tarpeiană. Această temere este de altfel opusă proverbului care semnalează că „succesul aduce cu sine succesul“. Intenția mea este mai degrabă să examinez cîteva mișcări care se produc în sufletele sensibile atinse de succes și ceea ce le poate urma pe planul acțiunilor ulterioare.

Evoc de îndată cazul extrem, acela al loviturii pe care o laudă răsunătoare o produce asupra unei persoane nepregătite, înzestrată cu o valoare spirituală mijlocie. Ce surpriză, ce zguduire! Întreaga comportare îi este afectată. Viziunea sa asupra lumii și chiar părerea despre sine și despre propriile-i posibilități se transformă. Aplicarea brutală a succesului se poate dovedi funestă. Trebuie să ne dăm seama că acționează asupra unui centru extrem de iritabil, amorul propriu, și că revendică de îndată uzul supremației și al puterii. Iată, desigur, termeni remarcabili și necesari progresului atunci cînd sînt bine coordonați. Excitați subit, ei riscă să defecteze mecanismul căruia îi aparțin.

Și totuși, succesul este dreapta recompensă a manifestării talentului. Incercați numai să împă-

cați lucrurile! Rațiunea n-are ce căuta în înlănțuirea evenimentelor și predispozițiilor afective. Ar fi absurd să se ceară arbitrilor și publicului să practice distribuirea logică a succesului. Să ne resemnăm să numărăm victimele, să vedem lauda cum umblă, se umflă și se abate uneori ca amenințarea trăsnetului. Ne este totuși permis să lansăm, pentru orice eventualitate, un avertisment.

Sînt unii, mereu aceiași, care ne spun că tot ce contează este numai selecția celor mai puternici; așa încît căderea celor slabi trebuie să ne demonstreze științific inaptitudinea lor de a întreprinde cucerirea Frumosului. La care eu replic printr-un alt argument tot de inspirație biologică, și anume: mișcările talentului depind de climatul mediului. Este cu neputință să se aprecieze valoarea artistică în funcție de rezistența la șocuri în perioada de creștere.

Epoca noastră îi supune pe tineri la o încercare grea. De abia apucă unii dintre ei să pornească în mod onorabil, că și sînt de îndată sufocați sub amabilități și sînt obligați vrînd-nevrînd să accepte titlul de geniu. Am văzut adolescenți, stînjiți în evoluția lor, repetînd neîncetat rețete care le asiguraseră un renume intempestiv.

Fericiți acei autori tineri al căror mare caracter este însoțit de haruri pentru artă. Fericiți și acei creatori promițători cărora sufragiile excesive le sînt refuzate la început. Critica severă aduce un alt avantaj; contrar succesului, ea incită la întoarcerea către sine, la verificarea lucrului făcut; ea este băutura acră care stimulează energia, întărește și desăvîrșește hotărîrile. Un pic de umilință marginală nu contrariază demersurile nobile ale mîndriei, deoarece nu există acte de credință fără o parte de modestie.

Succesul dă o răutăcioasă lecție de dragoste celor pe care-i înlănțuiește prea tare și prea de vreme. Mîngîierile lui vor fi, ca urmare, căutate mai presus de orice — și uneori în zadar. Această fierbinte amintire de tinerețe nu va mai lăsa vreodată loc pentru liniște.

În cele mai bune cazuri, calea succesului urmează evoluția firească a operei. El se retrage judicios, și-și reia calea în momentele bune; atunci el este o tutelă, un șuvoi de energie cu felurite meandre. Uneori curge departe de talentul demn de el și acesta se formează în liniște.

Verva creatoare a unui autor este bine susținută de stima egalilor săi. Încrederea mutuală între prieteni cu afinități constituie cel mai bun tonic al succesului. Nu s-ar putea aprecia îndeajuns reuniunile pline de căldură cu prilejul cărora sfaturile au influențe directe. Aici reticențele aduc cu sine schimbările bune, iar laudele nu-s înțelese ca vorbe indifferente.

Fără să vreau, am ajuns să întrevăd pentru critica de artă conduita eficace care ar trebui să fie aceea a acțiunii prietenoase, chiar în extrema severitate. Cred că, neîncetat, criticul trebuie să simtă că este și el judecat de către cei pe care-i judecă, după doctrina și după calitatea discernământului său, dacă ține să fie ascultat ca un om, supus greșelilor, bineînțeles, dar care vrea binele.

Succesul care se ferește constant din fața înaintării marelui merit joacă rolul acelui furier care recrutează pentru martirolog pe celebrii autori blestemați. Prin negarea sa sistematică insuccesul depășește măsura acceptabilă, deoarece manevra sa, ridicându-se mult deasupra obiectivului mediocru al amorului propriu, întâmpină și atacă sentimentul dreptății. Prin aceasta, „non-succesul” perpetuat se confundă cu o soartă întunecată. E ciudat să constați, că dintr-un anume punct de vedere, el este mai puțin funest decât succesul triumfurilor venite nepotrivit — deoarece el face din prada sa superbă un solitar de amărăciune nobilă, conștient de lupta pe care o duce împotriva unui adversar metafizic; orgoliul și forțele sale spirituale sporesc proporțional cu tăgăduirea; talentul și opera sa vor putea înflori pînă la exagerare. Dacă sucombă, moartea lui va fi eroică. Dosarul său va avea șanse pentru un tribunal de apel al posterității. Atunci intervine succesul re-

abilitării care exaltă opera nerecunoscută pînă la rangul de legendă.

Amintirea martirilor este supărătoare pentru arbitrii care au de distribuit titlurile succesului. Acesta îi sfidează. „Unde mă duceți? — zice el. Luați aminte cînd nu mă dați și lui X ..., lui Y ..., etc., să nu comiteți noi greșeli, a căror rușine o veți purta în Istorie“. Pentru a nu fi luați în derîdere după moarte, cenzorii care nu mai vor nicidecum artiști blestemați sub guvernarea lor, aruncă triumfurile ca pe confetti. Dar există mereu cîte un teribil mare om necunoscut care se strecoară și joacă farsa tragică a martirului, sub nasul generației sale.

Există oameni încîntători care cască ori de cîte ori succesul le face o reverență de curtean.

Cînd succesul cuprinde lacom o colectivitate tînără, riscă să propage în rîndurile ei germenii clasici ai diviziunii. Este evident că prestigiul dobîndit de un grup se răspîndește în stropi de renume asupra fiecărui participant. În loc să se bucure liniștit de această rouă, se întîmplă ca vreunul dintre ei să se considere nedreptățit. Își spune că se putea face mai bine, că se merge către ce-i mai rău, că succesul va părăsi o organizație atît de rea și că el va fi personal afectat. Unii confrăți îl aprobă, ei hotărăsc să alcătuiască un nou sistem. Dar alții gîndesc altfel, în fel și chip. Fiecare vrea să-și aibă soarele său și pretinde a cunoaște chipul cel mai bun de a-l face să strălucească. Atunci izbucnește disputa, lumea se desparte, pleacă în toate direcțiile, fără ca măcar să-și imagineze că succesul se datoră conjugării tuturor talentelor.

La originea portretului se află voința sau consimțămîntul celui portretizat. În spatele dorinței comune de a-și expune efigia în fața contemporanilor săi, domnește, neformulată, încercarea temătoare a modelului de a opri cursa timpului în favoarea sa. Prin forma sa încremenită, omul se agață de clipă. Figura lui va evolua pînă la a deveni un pumn de pulbere, dar această cîtime de viață conținută în sculptură sau tablou va avea șansa să străbată timpurile. Pe căile artei omul răstoarnă legea neantizării.

Amatorul luminat speră în plus la o supraviețuire de invidiat. El știe că cel mai bun principiu de conservare al unui chip este talentul pictorului sau al sculptorului. Așa încît el își alege autorul ca pe un paznic postum al imaginii sale. Efigia cutărui client, devenită capodoperă, va fi obiect respectat de mulțimi. Se va disputa achiziționarea acestei fețe care se va odihni poate majestuos într-un muzeu, ca omagiu suprem adus ce-i drept — indirect — aparenței devenită strălucitoare, a unui onorabil dispărut.

Dimpotrivă, amintirea unui artist de renume îndoielnic va fi întărită de pictura pe care a realizat-o după un personaj ilustru.

Oricum, portretul este locul unde se împlinește și se perpetuează asocierea modelului cu autorul său.

Nu se poate nicidecum vorbi aici despre „comanda” unui beneficiar. E vorba de un pact. Modelul zice: „Eu aduc persoana și personalitatea mea Faceți-mi din ele o operă în care să fiu recunoscut, eu imobil în timpul care galopează”. Artistul spune: „Eu aduc arta mea, adică tot ce e mai bun în personalitatea mea. Știi tu cine ești? Voi face în așa fel încît să fii cunoscut. Vei fi poate surprins văzîndu-te în lucrarea mea. Mobilitatea ta interioară este tocmai aceea care mă interesează. Sufletul ți-l voi reda însutit. Cît despre veșnicia feței tale, sper că ți-o voi procura; eu însumi am de cîștigat în asta.”

De îndată ce se încheie pactul, adică dinainte de prima poză, comportarea artistului față de partenerul său se modifică. Acest chip îi apare deodată necunoscut și ciudat. Și-l însușește; facultățile i se ascut; se grăbește să-l analizeze. Face înconjurul personajului, îl măsoară, îi cîntărește greutatea de carne și de spirit; ascultă vocea celuilalt, îi surprinde vocația, mentalitatea, gesturile, culorile, pasiunile, maniile.

Expresia momentului este înșelătoare, premeditată de model sau, efemeră, ea țîșnește din cauza unui șoc exterior. Să nu reproducă reflexe nestatornice printr-o preluare mecanică. Adevărul se obține prin studiu și prin efort. Trebuie să recunoști natura și acțiunea principalelor mișcări care, în timp, vor determina acest exemplar unic de umanitate. Ori acesta trebuie să dea mărturie. Manevrele fulgerătoare ale intuiției și ale deducției exercitate spontan de autor nu se referă la un dialog, dat fiind că modelul nu se preocupă de pictorul său; el i s-a încredințat acestuia și, pasiv, lasă să i se smulgă elementele ființei sale.

Iată o masă corporală; o structură de oase clădită de natură alcătuiește eșafodajul. Carnea care-l acoperă, neîncetat hărțuită și modelată de acțiunea mișcărilor interioare, tălmăcește caracteristicile mintalului și afectivității. Modulațiile invelișului carnal, textura lui, culorile lui, sînt semnele vizibile ale dezbaterilor personajului cu el

însuși și cu evenimentele exterioare ce-l asaltează.

Ele compun topografia unui destin. Artistului îi revine să deosebească liniile caracterelor esențiale, acelea care sînt iremediabil gravate în conștiință și, de asemeni, cele care se conturează, provocate de o nouă dispoziție a ființei. Cunoașterea generală a personajului trebuie să permită să se distingă între semnele permanente și cele originale, acestea din urmă nefiind decît suprasolicitarea actualității anecdotice.

Trupul alunecă puțin în afara problemei portretului. El se ascunde sub un veșmînt. Fără îndoială că acesta aduce cu sine, prin alegerea lui și prin modul în care este aranjat, referințe utile asupra gustului și temperamentului modelului. Indicațiile date de atitudine, de gesticulația preferată sînt încă și mai prețioase.

Capul se arată descoperit în fața societății. Toată lumea poate să examineze în voie semnele sentimentelor înscrise pe un chip; nu oricine le poate descifra. Există arabescuri facile și altele secrete. În clipa unei dezbateri între interlocutori se iscă exerciții de observații încrucișate. Fața, mai ales, este cea vizată. Ea este aceea care trădează, prin distribuirile succesive de reliefuri și de adîncituri, motivele ascunse de ecranul vorbelor. În multe privințe, fața este vulnerabilă; dar ea se poate manifesta, în schimb, ca un instrument redutabil atunci cînd emite expresiile de o puternică energie lăuntrică. Ea are calitatea de a inspira dragostea și groaza.

Modulațiile chipului au construit un limbaj care posedă un alfabet propriu. Cutare dispoziție afectivă de un anume ordin se înscrie pe figura umană în semne asemănătoare. Fiece cută are semnificația sa verificată de mii de secole de folosire și de recunoaștere.

Gura, care emițînd cuvîntul determină o relație esențială cu celălalt, este totodată sursa celor mai grăitoare mărturii fizionomice. Inflexiunile nenu-

mărate ale buzelor corespund treptelor registrului afectiv. Fiecare din aceste mișcări provoacă, prin reacții în lanț, o serie de unde pe o întinsă regiune a figurii.

Există și un alt centru principal al revelării gândurilor și sentimentelor, privirea. Aici constatăm un aspect inexplicabil, indefinibil al organizării omului. Natura privirii relevă un mister al vieții. Noi putem să-i apreciem calitatea, intensitatea, dar ea scapă mijloacelor de înscriere, deoarece se produce fără întindere și fără greutate. Nu e un element trupesc; ochii nu-i sînt focarele; ei se iluminează sau strălucesc transmițînd raze de focuri aprinse dintr-un adînc necunoscut. Privirea ne obligă să avem în vedere principiul sufletului.

Mă întreb dacă portretul reproduce privirea modelului. Cînd întrebarea privește valorile absolute, înclin către răspunsul negativ. În același timp însă, cred în eficacitatea unui principiu de compensație. Portretul remarcabil izbutește ca prin acordurile sale să restituie esențialul unei expresii; vibrația acordurilor determină o însuflețire foarte vie a ansamblului, în stare să sugereze prin apropieri și prin analogii, privirea în ochii care au fost conturați. De altfel, anumiți sculptori scobesc orbitele; figura mutilată posedă totuși o privire elocventă. Iată, deci, că în portret fiecare parte manifestă o putere de iradiere și că întregul acestor părți emite o „privire“.

Va respecta artistul pactul încheiat cu modelul său? Va face el să apară loial, în asemănarea și în comprehensiunea sa, documentul uman ce i-a fost supus? Și nu va fi el oare curînd ispitit să-și ia, în portret, partea leului?

E în natura creației ca autorul să aducă mult din sine însuși în lucrare. În portret, două ființe vor fi deci intim legate; asocierea lor se manifestă și în acest fel.

Primele interpretări foarte personale se produc pe parcursul examinării subiectului. Este cu nepuțință ca un observator să discearnă toate expresiile.

El nu reține decît pe acelea care corespund registrului său personal de comprehensiune. Deoarece fiecare individ posedă, din naștere, o „rețea de senzații“ care lasă să treacă principiile de anumite feluri și le refuză pe celelalte; rețeaua este astupată în dreptul celor din urmă.

Oricît de mare ar fi acuitatea facultăților sale de descoperire, autorul va ignora mai multe semne majore ale modelului său, care-i sînt ca și interzise. De la bun început va fi determinat ca în ciuda voinței sale de investigare completă să închidă în limitele percepției sale personale semnificația portretului. Acestea sînt, din lipsa unei înțelegeri complete, restricțiile inevitabile ale alegerii.

Noțiunea de identitate absolută a portretului cu subiectul este imposibilă, de neconceput. Portretul este acel „alt plan“ al unei ființe în care se proiectează acelea dintre adevărurile ei care au fost receptate de artist. Adevărurile care nu sînt înscrise în acest portret, un alt autor ar izbuti, poate, să le culeagă. Dar operația continuată cu „inteligenta artei“ va produce, prin delestările necesare și prin purificare, un efect de întărire afectivă.

Este evident că artistul își va exercita preferința sa față de anumite caractere ale modelului care favorizează verva lui creatoare și pun în valoare ceea ce e mai bun în arta sa. El le scoate în evidență și uneori relevă atît de puternic pe unul din ele încît acestea din urmă absorb întreaga sa realizare în detrimentul altor mărturii care totuși l-ar fi susținut prin efecte complementare.

Se întîmplă ca, fără să se sfiiască de tovarășie, autorul să se folosească de chipul „asociatului“ pentru a-și picta propria sa stare sufletească; pentru asemenea caz nu rămîne decît de dorit să se producă transfuzii fericite de stări de spirit.

Este foarte adevărat că pictorul, sculptorul, în timpul etapelor de poză, țin imaginea unei ființe sub puterea lor. Dar tare slabă e puterea, dacă duce la folosirea înșelăciunii.

În acest caz autorul a rupt pactul portretului.

Ce importanță are, din moment ce opera e frumoasă! se va spune. Sînt absolut de aceeași părere; și totuși ce se urmărește de fapt și ce ar fi vrut autorul să facă: un portret, adică un „dublu” ca în ideea mistică și nu o copie servilă a fizicului sau altă efigie? Problema este cu mult mai gravă pentru el — în conștiința sa — decît pentru clientul său și pentru amatori, dacă n-a putut realiza opera de înțelegere pe care și-o promitea sieși.

Deci trebuie oare ca sculptorul și pictorul să se instituie maeștrii psihologi? Este bine să nu exagerăm nimic. Arta lor nu le cere nici știința și nici metodele cărturarilor. Dacă au vreuna din luminile acestora, cu atît mai bine. Dar ei trebuie să aibă și să cultive mai cu seamă facultatea de a surprinde „spiritul” modelului după aspectele întrunite în acesta, apoi în cursul lucrului să marcheze aparențele, comunicîndu-le spiritului realității.

Artistul lipsit de antene în stare să detecteze „spiritul” subiectului său n-ar putea să-l înțeleagă și prin urmare să se atașeze lui pînă la dorința de a-l repeta într-o operă. Acest autor este lipsit de darul primordial care-i permite să abordeze genul portretului.

Dacă a captat natura „spiritului” artistul a recunoscut în mod necesar principiile care-l semnalează în înfățișările modelului. El a considerat chipul ca o construcție de materiale îmbinate în reliefuri și adîncimi. Dar de fapt se găsește în fața unui obiect străbătut de expresii prin neîncetata mobilitate a substanței sale. Acordurile volumelor sînt alunecoase. Arhitectura stabilită de artist tinde să mențină prin mase conjugate definirea unui model. Este de temut ca acea construcție întreruptă în stadiul de copie să ofere impresia de încătușare în clipă; astfel se abolește ideea de mișcare. Pentru a o restabili și odată cu ea curentul de energie, trebuie să fie evocate limitele trecerii de la o stare la alta, de la un acord, la cel următor. În portret, aceasta înseamnă a ne imagina prezența simultană a expresiilor și relevă

dreptul de a continua. Înfațișarea liniilor, relația volumelor, a culorilor și raporturile dintre ele trebuie să indice accentuarea mișcării fizice și tendința afectivă care-i este, în operă, consecința directă.

Această muncă este guvernată de o facultate superioară: „inteligența artistică“. Fără aceasta nu există nici tablou nici sculptură izbutite. Căci ea este aceea care aduce mișcarea potrivită. Numai ea permite inventarea proporțiilor ideale a elementelor pictate sau sculptate care traduce în timp sinteza stărilor succesive ale omologilor lor hărăziți însuflețirii naturale a ființei vii.

Contrar efectelor supărătoare rezultând din chipul țeapăn care nu datorează nimic misticismului, o prea mare distanță între momentele mișcării procură soluții fanteziste de sinteză. Cît despre ruptura de expresie dintre diversele părți ale feței — și în general, sub pretextul libertății, dintre distribuirea lor autonomă — toate aceste măsuri duc la cacofonia operei și portretul este fărâmițat.

În asocierea realizată între doi oameni în vederea portretizării unuia dintre ei, modelul acționează prin ceea ce reprezintă el, iar autorul prin ceea ce este pe cale să reprezinte. Lui i se datorează făurirea operei. În această acțiune el își manifestă independența de artist de dragul interesului comun; or aria acestei independențe este imensă. Autorul evoluează de obicei aici însuflețit de inspirația sa, de civilizația sa, de cultura sa, de teoriile sale; experiența lui îi susține și îi controlează execuția. Prin modul său de a simți, de a aprecia, de a voi să exprime, el își expune personalitatea și talentul său. Astfel se va face recunoscut în mod loial, el însuși legat de modelul său, ale cărui caractere le-a slujit într-un singur portret. Nu există limbaj sau stil armonios care sub impulsul unor maeștri și cu soluțiile diverse ce le sînt proprii să nu poată reda adevărul obiectelor.

Artistul este un meseriaș. El constrînge materia pînă la a o obliga să devină interpretul cel mai bun, 32

cel mai durabil, al voinței și al sentimentelor sale. Materia (culoare, piatră, pământ) este elementul tangibil prin care omul investit cu harul Frumosului tinde, după cum se spune, la titlul de „creator“. Gestul artistului înrăuște această investiție. Cu mâinile lor ajutate de instrumente, sculptorul și pictorul „creează“ prelucrând materia. Chipurile se ivesc revăzute, remodelate în gândirea câtorva oameni aleși care reconstruiesc chipurile într-o substanță care nu aparține modelelor.

Există mai multă rezonanță și voință de expresie într-un portret frumos decît în realitatea modelului viu. El exaltă asemănarea prin exploatarea aparențelor și nu prin suprimarea lor, căci fără de ele n-ar mai fi fost portret.

Datorită unei vii inspirații, efigia modelului se înfățișează ca simbol al unui caracter. Ridicîndu-și lucrarea de la particular la general, autorul face văzute două soluții: iată de pildă că, portretul domnului X ... devine reprezentarea *Inteligenței*; portretul doamnei X, ... : figurarea *Orgoliului* etc. Trăsăturile unui chip concură la definirea unei însușiri a sufletului, care este dominantă „constructivă“ sau „răscolitoare“ a existenței personajului. Măreția conceptului și a execuției conferă capului unui oarecare o valoare universală; aceasta deoarece artistul a înscris chipul clientului său ca personificarea unei calități de ordin general. Clientul a devenit ilustrarea unei mari teme. Încarnarea unei idei ne invită cu atît mai mult la meditație. Iată o mărturie a depășirii lucrurilor.

Încă un elan al inspirației și cutare pictor sau sculptor fac ca portretul să se înalțe pe planul pe care ideile se impregnează de religiozitate.

Să coborîm acum scara importanțelor. Să ne oprim pe platforma pe care se întîlnesc artiștii ce pot fi priviți ca niște cronicari ai timpului lor. Costumul, pieptănătura sînt atribute ale modei; ele intră cu același drept împreună cu mobilierul și

tapiseria în categoria (de fel minoră) a artelor decorative și aplicate. Dar sînt lucruri perceptibile și imateriale care de asemenea contribuie să creeze ambianța de decor a epocii. Este vorba de gesturi, atitudini, inflexiuni fizionomice — stabilite de eticheta unei convenții sociale.

Numeroși autori, adeseori prizonieri ai obiceiurilor, adesea din spirit monden, cred că este de bon ton să valorifice modelele drept ornamente de stil. Ei se văd astfel împinși să dea înțietate registrului subaltern al asemănării, care privește copierea reperelor fizice; apoi ei truchează reliefurile feței sub pretextul de a-l îndrepta, deoarece acest cap real nu le pare a fi chiar „de epocă”: ei netezesc aspectul umanului, îl modelează dulceag sau deformant, după gustul zilei; ei ascund caracteristicile individuale, le substituie trăsăturile unei teme comune — și oferă un portret fabricat, un portret decorativ, un portret de stil.

Acest obiect care ar putea interesa pe istoricii moravurilor, ține de repertoriul psihologiei ornamentale a unei perioade. Mi se pare dificil să acord creditul unei inspirații puternice de pictor sau de sculptor acelor autori ai unui gen care cere prea mult din partea abilității, a spiritului de restaurare, a complezenței.

Să luăm ca exemple portretele lui Maurice Quentin de la Tour și ale lui Jean-Baptiste Perronneau, a căror învecinare este tradițională în retrospectivile despre secolul al XVIII-lea. Primele trădează mîna mîngietoare a omului de la curte. Un regim de întinerire și de optimism a adus toate personajele la starea fizică și mintală cerută de protocol. Fețele sînt întotdeauna pline, carnația este întotdeauna catifelată, buzele cărnoase arborează zîmbetul de bunăvoință condescendentă, ochii fixează cu o privire întotdeauna plină de o indiferență distinsă un punct situat la o distanță regulamentară.

Alături de aceste portrete copiate după un motiv de amabilitate ceremonioasă, operele lui Perronneau strălucesc de realitate individuală. Intr-ade-

văr, Perronneau redă în pastelurile sale aspectul elegant al epocii lui; dar cu o curtoazie decisă, el pictează pe chip mărturisirile modelului, îi subliniază mișcările firești, scrutează și apoi semnifică accidentele substanței. Există între Perronneau și Quentin de la Tour distanța care separă portretul gândit conform criticii caracterului uman de efigia menită să împodobească o panoramă oficială.

La vremea la care a apărut fotografia, lumea artelor a rămas neclintită. Artiștii, încunoștiințați că o operație de fizică fixa pe hîrtie amprenta aparențelor, au recunoscut logic că acest exercițiu nu era de domeniul lor. Publicul a arătat de îndată înțelegere. El a știut să distingă calitățile și folosințele respective ale fotografiei și ale artelor plastice. Cel care se fotografia se adresa deopotrivă și pictorului și sculptorului, din alte motive mai grave și mai esențiale.

Deosebiri de principii și de efecte între fotografie, pe de o parte, pictură și sculptură pe de altă, sînt atît de mari încît resimți o anumită jenă cînd e vorba să le numești. Așa încît rămii stupefiat atunci cînd vezi o mulțime de oameni distinși necăjindu-se pentru o concurență pe care au introdus-o chiar ei prin artificiiile sofismului între genuri atît de evident contrarii prin natura lor.

Acțiunea artei se exercită desigur în favoarea portretului fotografic, dar prin faze detașate și cu precădere la început. Căci este vorba de „pregătirea” și de „compunerea” modelului cu ajutorul razelor luminoase dirijate. Fotograful, maestru de lumini, organizează și modulează pe viu reliefurile chipului; el astfel și-a „construit” lucrarea chiar pe model; aceasta este acțiunea lui de artist. Restul nu-l mai privește. Cînd va fi apăsător pe declanșator, aparatul său, așezat sub unghiul potrivit și la distanța optimă, va surprinde în mod automat imaginea obiectului. Omul va interveni din nou pentru a controla în laborator tirajul pe

hirtia de el aleasă; el va dirija după gustul său intensitatea valorilor.

A cules oare fotografia esențialul din subiect? Totul depinde de capacitatea de exteriorizare a celui portretizat. Ființa tainică cedează puțin din ea însăși și mașina nu înregistrează ceea ce nu se arată la suprafață. Cum să intre ea în conștiințe, cum să surprindă cauze invizibile. Această preluare abstractă îl privește pe acela care, fără ochi mecanic, explorează sentimentele numai cu ochii intuiției. Omul susținut de inteligența viziunii și de talentul de a exprima este singurul capabil să transpună sedimente afective, uneori necunoscute chiar pentru posesorul lor, pe un suport material, astfel încât acesta să reveleze pînă și imaginea adîncimilor.

În fața aparatului modelul își asumă responsabilitatea reprezentării sale. Or, din instinct, el tinde să compună personajul pe care îl crede a fi sau care ar vrea să fie. El se crispează sau dimpotrivă, se plasează, cu delectare într-un caracter ideal. Desigur, el se supune parțial fotografului devenit regizor. Îndemnul „fiți natural“ care sună ca un „dreptil“ îi conferă un rol încărcat de dificultăți. Dacă i se spune să zîmbească, el schițează un surîs mecanic; sau să zîmbească mai puțin, și atunci se întunecă. El se comportă ca un actor improvizat. Caracterul nu reiese de la sine.

Este surprinzător să remarcăm că adevărul portretului fotografic s-a subțiat proporțional cu perfecționarea aparatelor. Nici un operator din epoca noastră de precizie mecanică n-a știut să atingă frumusețea și exactitatea efigiilor lui Nadar. Aparatele de la începuturi cereau ședințe de poză foarte lungi; oboseala imobilității îl constrîngea pe pacient să se debaraseze de premeditări, să se reîntoarcă la sine însuși și să constrîngă mărturisirea care se naște din tăcere.

Aparatele moderne care înregistrează într-o fracțiune de secundă, captează modelul în mișcare

Cel mai bine se produc lucrurile atunci cînd subiectul nu are conștiința operației. Tehnica flashului, prin declicuri succesive, permite observarea pe probe a „secvențelor” unei animații. Aparatul portativ devine un mobil care se rotește ca o insectă în jurul modelului, îl caută sub numeroase unghiuri, îi asaltează aspirîndu-i imaginile. Speranța unui rezultat fericit se întemeiază pe probabilitatea unei reușite în cursul multiplelor încercări.

Luările de vederi automate economisesc efortul inteligenței și al alegerii cerut de explorarea psihologică: soluțiile se resimt de pe urma acestei lipse.

Contactul are loc mai ales între fotograf și aparatul său, între instrument și model; reporteurul nu dă o atenție deosebită ființei căreia îi fură din zbor o clipă de aparență. El pîndește accentul izolat al unei mimici pentru a-l captura. Cum să dispună de timpul necesar pentru studiu?

Căutarea reporterului are o valoare deosebită; de altfel, ea nu pretinde să compună portrete. Interesul concluziei sale se află altundeva. Operatorul de fapte diverse pune în acțiune, cu vioiciune și modestie, calități de vînător de expresii în mod voit pitoreschi și rare. El nu încearcă să creeze, el găsește; el descoperă pe căile sale, ajutat de întîmplare, o materie primă țîșnită dintr-un crater de senzații și o restituie brută prin dezvoltarea filmului. Ceea ce-l interesează îndeosebi pe chip este efectul unei emoții neașteptate, episodice — acel ceva nemaivăzut, care va trezi atenția unui public larg.

Omul surprins brusc în gesticulația sa nu se află în situația propice inventarului dispozițiilor sale permanente. Expresia sa capătă pe clișeu semnificația unui eveniment singular, al unei proiecții excepționale care nu lasă să apară temele importante care au provocat-o, și anume mănunchiul de resorturi esențiale ale personajului, mănunchi de sinteză care în portretul pictat sau sculptat

lor. Tocmai de aceea această relatare asupra reportajului fotografic nu este decît un corolar în continuarea problemei portretului.

Încă de la începutul secolului al XX-lea, artiștii au fost ca și cuprinși de panică în fața progresului fotografiei. „La ce bun să se descrie chipul oamenilor dacă fotografia îl reproduce cu o precizie pe care nu o vom atinge niciodată? Încetul cu încetul ei au lăsat publicul să capete convingerea că fotograful este singurul capabil să realizeze portrete bune și fidele. Publicul nu era chiar atît de categoric; multe persoane ar fi dorit desigur, dintr-un sentiment, și, mai ales, dintr-un gust al prestigiului, să fie reprezentate în sculptură sau tablou. Ca un făcut, cei mai buni autori nu răspundeau acestei solicitări. S-ar fi putut spune că tăria refuzului era direct proporțională cu vivacitatea talentului.

Sumbre raporturi au fost stabilite (și de ce oare?) între artele plastice și fotografie. Aceasta din urmă, inutil apropiată de pictură, a sfîrșit prin a căpăta o semnificație peiorativă, devenind un jenant martor al acuzării și în fața unei răutăcioase efigii realiste s-a spus: „Asta este fotografie“. Dintru început nu-i nimic rău în aceasta și apoi este prea puțin omenos să injuriez portretele fotografice.

Continuînd procesul de intenție, artistul ar trebui, în aparență să se hotărască la fuga de toate subiectele (nuduri, peisaj, naturi moarte ...) care pot fi înregistrate cu ajutorul aparatului. Această logică a fost de altfel foarte susținută de o școală care ilustrează cu ajutorul *figurațiilor foarte concrete* filozofia unei arte repute „abstracte“, care repudiază obiectele naturii și stăvilește în consecință accesul la portret, părăsind cu bună știință acest mărunț lucru pămîntean care este chipul omenesc, doar în grija fotografiilor.

Artiștii, în majoritatea lor, au arătat în decursul vremii noastre că realitatea modelului uman este departe de preocupările lor. Au fost încuviin-

tați în acest sens, ba chiar dirijați de către cărturari.

Nu e prea îndrăzneț să gîndim că, pe lîngă numeroasele influențe de toate felurile care au făcut să evolueze conceptul de reprezentare în artă în epoca modernă se află și fotografia. Acțiunea derutantă a acestei cauze s-a exercitat cu precădere în domeniul portretului. E îngăduit să se observe că în schimb, părăsirea chipurilor, sau desfigurarea lor de către pictori sau sculptori de talent, este însoțită de o sărăcire a calității portretului fotografic.

Comenzile de portret ale particularilor n-au fost întotdeauna constante de-a lungul Istoriei. Astfel, de la invazia Galiei de către Franci și pînă la domnia primului fiu al Sf. Ludovic, reproducerea caracterelor individuale ale unui chip era de neimaginat. Societățile în gestație se îngrămădeau în jurul cîtorva mari principii spirituale și temporale. În masă, oamenii extrem de umili gîndeau într-un fel colectiv și socoteau puțin lucru propria lor persoană. Devotați unor rațiuni superioare, ei ascultau de religie și trăgeau din ea concluzia zădărniceii trupului. Folosiți în principal de biserică, artiștii își puneau munca în serviciul unor portrete de imaginație mistică, cele ale lui Cristos și ale sfinților. Ei nu înțelegeau arta pentru artă. Credința lor conducea geniul care trasa evoluția firească a conceptelor. Desigur, în cursul acestei evoluții ei nu trebuiau să facă vilvă în fața găselnițelor. Monarhii s-au interesat din ce în ce de efigiile simbolice ale funcțiilor lor. Realitatea autorității pe care o reprezentau întrecea pentru ei realitatea propriului lor aspect. Locuitorii cetăților și de pe domenii erau prezentați de autori ca tipurile și emblemele corporațiilor suverane sau ale unor umile servituți; în figuri de compoziție anonime era glorificat principiul unei munci distincte. Ideile cele mai înalte ale umanității, exaltate de mistică, lăsau în umbră caracterele individuale ale sufletului și chipului cutărui sau cutărui om.

REALITATE ȘI APARENȚĂ

Real, acel lucru care este în mod efectiv (definiție-axiomă milenară). Starea sa de a fi împreună cu organizarea sa de energii, de caractere, de calități, de forme, de moduri, alcătuiesc realitatea sa.

Aceasta în unitatea ei, la un moment dat, deține adevărul de obiect real în acest moment. Cercetarea exactă, viguroasă, teoretică a realității, se confundă cu urmărirea veridicității obiectului.

Autorii înfierbîntați de această căutare și aceasta îndreptîndu-se către dobîndirea propriei lor conștiințe, ajung să-și descopere propriul lor adevăr. Va fi un câștig pentru opera lor chiar dacă prima privire îndreptată asupra cunoașterii modelului este cît de cît lipsită de importanță căci cu atît este mai binevenită o prezență de adevăr.

Cine se poate deci mîndri de a fi dobîndit adevărul absolut al unui motiv? Dar să aspiți să-l cucerești este una din rosturile artei pictorului și sculptorului.

Obiectul așezat în fața ochilor observatorului oferă un aspect care abolește orice urmă de mișcare și tocmai acesta este infinitul pe linia aspectului oricărui lucru. Sub un aspect, vizibilul din obiect: *aparentul* este scena exterioară în cadrul căreia se efectuează mișcările aparențelor.

Să amintim că aparența, fiind un lucru care apare, se definește ca fenomen.

Obiectul posedă o realitate și arată aparențe. El face, se spune, să se oglindească succesiv nenumărate aparențe și se poate crede că, datorită unei stranie calități, el le și sugerează în mod simultan. Fiecare are propria sa posibilitate de a câștiga atenția și adeziunea unui spectator. Dacă așa stau lucrurile, artistul este cel care, conform naturii sale, se pune de acord cu o anume reprezentare, fără să vrea sau să poată considera celelalte, și care apoi cere artei sale grija de a o compune pentru o satisfacție mai mare.

Pornind de la un alt concept, acela al aparenței unice în moment, noi trebuie să admitem că fiecare observator conform firii sale își face de îndată o idee cu totul personală.

În amândouă cazurile se explică diferențele de viziune ale oamenilor asupra unui același lucru examinat sub un unghi și sub o lumină aproximativ asemănătoare în practică..

Aparențele sînt oare mincinoase? De obicei așa se spune. Or, dacă una dintre ele, figurată într-o lucrare ni se pare străină de adevărul modelului, nu este artistul cel care a promovat-o la origine cu titlul de cel mai fidel semnal al realității? Judecata autorului este cea pe care trebuie să o punem la îndoială. Nimic nu îndreptățește la condamnarea valorii aparențelor obiectului; referirea la autorii care se lasă înșelați nu e de ajuns. O parte din merit la marele artist rezidă tocmai în percepția ascuțită pe care o are asupra justei aparențe.

Există adesea două personaje strîns legate într-un căutător de adevăr. Primul interoghează aparența care dintru început l-a surprins; el își continuă ancheta privind obiectul sub unghiuri diferite, cu intenții și cu sentimente diverse; imagini diferite îi parvin. El își comunică observațiile tovarășului său care, mai calculat, tinde către un absolut al realității reținînd numai argumentele

Intuiția îl călăuzește pe primul către surse eficiente din care el se îmbogățește cu cunoștințe despre obiect și cu cunoașterea senzațiilor. Din aproape în aproape, prin potriviri de noțiuni succesive, cu un demers de dialectician, cel de al doilea începe să circumscrie într-o lucrare adevărul realității obiectului său.

Pentru a sesiza realitatea, este adesea necesar să se folosească scara aparențelor și să i se arate treptele. Cîțiva rari autori au discernămîntul elevat care să le permită să se dispenseze de prea complicate organizări ale aparențelor.

Majoritatea oamenilor se opresc la o aparență a motivului; autori buni, sînt informați printr-un simț natural și prin experiența altor fapte că aici nu este vorba decît de un indiciu care le declanșează o meditație ducînd către o mai bună cunoaștere a realității.

Aportul intuiției (fulgurantă facultate de percepție directă și imediată) este de bunăvoie sacrificat de dragul imaginației. Epoca noastră dă dovadă de o mare tandrețe, aș spune chiar de o nostalgie, față de cea mai strălucitoare, cea mai spectaculoasă dintre facultăți pe care o văd împodobită (ca și spiritul secolului) de o mulțime de calități romantice și mai ales baroce. Totuși, intuiția este aceea care sesizează ideile în stare să lumineze o problemă; și imaginația le solicită (așa cum face și cu altele minore sau stupide) pentru a le exalta mereu, a le exagera adesea, pentru a le denatura de cele mai multe ori.

Instinctul dispune de forțe care permit intuiției să străpungă aparențele pînă în miezul realității; în timp ce imaginația, în fierberea ei, excelează în dezvoltări, prelungiri, propulsii, străfulgerări. Limpezimea nu-i ajunge, are nevoie de sărbătoarea iluminării. Pornind de la o prejudecată, ea face să țîșnească o jerbă de imagini, fiecare în stare să ofere la rîndul ei o inflorescență de idei, și această înflorire se poate întinde foarte departe 42

și în toate direcțiile. Se întâmplă uneori, ca din această mulțime, câțiva sateliți de imagine să se apropie de realitatea dorită; acesta e momentul când imaginația și armonioasele ei produse merită ajutorul mijloacelor mai precise de discernămint.

A indica limitele unei facultăți nu implică nicidecum reprobarea ei, Imaginația prea abandonată sieși nu se sinchisește dacă acțiunile ei o poartă pe tărîmurile îndepărtate ale unei realități al cărui studiu i-a fost încredințat; așa încît autorul, emoționat de jocurile-i seducătoare, își pierde din vedere felul inițial. Cu toate acestea, imaginația îi este de un ajutor prețios, aș spune fără de voie, deoarece ea nu se obosește să inventeze ipoteze la fel de importante pe cît de neașteptate și să sugereze reflecții originale stabilite ca platforme inedite pentru poziții noi, poziții de la care pornind, intuiția intrînd în joc va putea să surprindă anumite noi elemente ale realității sale.

Nu este vorba deci de a dori limitarea energiei și nici a lucrului imaginației unui artist, ci dimpotrivă, deoarece un puternic stufăriș de idei-imagini are mai multe șanse de a stinge numai cu una din rămurelele sale realitatea de dobîndit decît un slab, sec și scurt mănunchi de vreascuri. Ar fi deplorabil să se reprime imaginația în numele rațiunii, dar, destul de nimerit să se urmeze cursul spectacolelor ei cu atenție pentru a culege dintre invențiile pe care le risipește cu ușurință, aproape cu inconstiență, aproape cu naivitate, acelea care permit mai buna rezolvare a unei probleme. Cît de dezinteresată este imaginația! ea face să se nască imagini din dragostea pentru creație, și le distribuie cui vrea să le ia, dar le și risipește în vînt. A prinde din zbor elementele utile, a le ordona, a le transforma, a le face să slujească, toate acestea sînt operații care privesc inteligența, fără intervenția căreia imaginația s-ar strădui doar de dragul plăcerii sale să încurce controlul oricărei realități și să producă emisiuni de false aparențe.

Iată un obiect vizibil — și iată drama realității sale: ea nu se poate face recunoscută cu cla-

ritate, ea nu-i poate face pe oameni să admită, în mod absolut, întregul și unitatea stării sale.

Eseu despre un Bocel al realității (unui obiect):
„Exist. Omul constată, apoi nu mă mai recunoaște. Fără mărturia artiștilor, sub forma operelor pe care mi le dedică, aș rămîne ignorată. Atunci cînd pictorii se întrunesc ca să mă reprezinte, ei ajung la constatări diferite. Din vina mea? Mă uită la strădaniile lor, la luptele lor ca să se apropie de mine prin mijlocirea unor forme multiple; cu pasiune sau fără, ele nu sînt în mine decît puțin, mult, de loc“. Acel „între totul“ este o șansă. Or, eu nu alerg atît de repede încît să nu pot fi prinsă, și iradierea mea este în același moment unică. Dacă autorii reuniți care mă scrutează nu suscită lucrările care să mă restituie cu o egalitate de înțelegere, asta înseamnă că sînt condamnată să fac să domnească printre oameni dezacordul și echivocul cu privire la mine“.

„Rețeaua de senzații“

Mai înainte de toate, înainte de a face să intervină prejudecățile sale, pasiunile și teoriile sale, omul își acordă un răgaz mai mult sau mai puțin prelungit în cursul căruia el examinează un lucru cu seriozitate și simplitate. Ceea ce reține depinde de mijloacele facultăților sale de percepție.

Deschiderile și neputințele acestora mi se par a constitui o „rețea“ în care alternează goluri și plinuri, o rețea de substanță, în mod particular psihică care se interpune neîncetat între lumea exterioară și om. Cu ajutorul golurilor el surprinde anumite valori de senzații pe care le îndreaptă imediat către centrele sale de înțelegere; părțile opace corespund incapacității sale de a dobîndi senzațiile de alt ordin; în consecință, în ceea ce privește cele din urmă, înțelegerea nu va funcționa. Astfel, cutare om emoționat numai de formă, poate să rămîna insensibil la culoare; un altul, receptiv la construcțiile intelectuale, rămîne impermeabil la mișcările afective.

Această „rețea de senzații” fiecare dintre oameni o dobîndește de la natură. Creată, ca să spunem așa pe măsura persoanei, ea contribuie să selecționeze, să filtreze elemente care sînt la originea actelor. Este un angrenaj al destinului.

Un autor nu știe să trateze convenabil decît ceea ce este admis atenției sale, și este prețuit de el cu însuflețire. Cum s-ar putea el oare interesa de particularitățile unui lucru care nu provoacă în el nici o impresie, față de care el este „închis”, căci față de acestea „rețeaua sa de senzații” întinde un perete opac împiedecînd orice comunicație. El nici nu iubește, nici nu detestă așa-zisele particularități; el le ignoră, și de aceea nu le va putea face să intervină în lucrarea sa. Așa încît este iresponsabil de această omisiune; și noi ne dăm seama acum că „absențele” care afectează realitatea într-un tablou sau într-o sculptură sînt imputabile structurii „rețelei de senzații” a autorului.

Ajunse la această fază a organizării umane, cercetările noastre sînt obligate să se oprească brusc și mă îndoiesc că există „rețele” apte să dezvăluie speciei noastre realitatea misterelor.

Este desigur că acea calitate a „filtrajului” conceput în maniera amintită este susceptibilă de modificări. Acțiunea cunoștințelor dobîndite de-a lungul existenței unui individ, acuitatea intuiției lui, schimbările de orientare a sensibilității sale forțează ici și colo dispozitivul „rețelei” sale. Atunci golurile se măresc pentru o mai bună viziune și apar noi ferestre. Fenomenul invers se verifică cu extensia părților opace. Avem posibilitatea să observăm aceste transformări, urmărind evoluția operei autorilor.

Realitatea nu reverberează nenumărate aparențe; noi ne despărțim cu regret de această imagine (sugerată mai înainte), deoarece ea este poetică. Realitatea nu emite cu de la ea putere nici un fel de aparență. Îi ajunge să se arate sub nenumărate aspecte ale obiectului ei, corespunzînd nenumăratelor etape de orientare.

45 Omul nu creează nici o aparență la începutul observației sale. Activitatea sa se mărginește la a

culege elementele obiectului care pot străbate „re-
țeaua de senzații”. Cuvîntul aparență nu mai aco-
peră, după examinarea obiectului, decît o cunoaș-
tere incompletă a acestuia, și aceasta este Aparență.

(Termenul datorită improprietății folosirii sale,
se înlanțuie de o noțiune care prejudiciază acți-
unea remarcabilă a artei îndreptată către cunoaș-
terea realității. În consecință, importanța moti-
velor din natură este artificial scăzută. Unii so-
fiști încearcă să o reducă invocînd stupiditatea
atenției acordate efectelor minciunii, prin care
trebuie să subînțelegeți aparențele mincinoase.)

Așa cum am încercat să o definim, aparență
nu decurge dintr-o înșelăciune, deoarece ea gru-
pează și reclasează elemente ale unui adevăr. Acesta
va fi recunoscut în raport cu valoarea și cu numă-
rul elementelor expuse. Dacă sînt de semnificație
minoră, puțin numeroase, greu de împăcat între
ele, autorul care n-a știut să dobîndească decît
o atît de anemică pradă, nu va prezenta din obiec-
tul său decît o aparență strîmtă, precară, lăsată în
voia conjuncturilor dăunătoare realității obiectului.

Alcătuită din elemente extrase din realitate,
aparență nu i se opune (particularitățile reunite
în aparență aparțin realității). Cu toate acestea, ima-
ginea autorilor, sau dorința lor de ascultare față de
discipline intelectuale sistematice, pot conduce la
denaturarea adevărilor obținute sau la respin-
gerea lor, pentru a le înlocui cu imagini despre care
ei pretind că izvorăsc de la origine. „Iată cum văd
eu modelul, spune unul dintre ei, iată realitatea
sa așa cum mi s-a arătat ea mie”. Or, nu există
acolo nici realitate nici aparență modelului, ci nu-
mai o creație a spiritului, care de altfel poate fi
foarte frumoasă. Înșelăciunea este întotdeauna ac-
țiunea omului și nicidecum fapta obiectului. De
ce această manie, orgolios cultivată de anumite
persoane, de a introduce minciuna în legătură cu
invenții ce se pot lipsi de o atît de neîndemînică
argumentare?

Obiectul cufundat în tenebre devine invizibil;
totuși realitatea sa nu este suprimată. Așa că ea 46

rămîne fermă în principiul ei sub iluminări diferite.

Schimbările de compoziție și de culori provocate de variațiile de intensitate și de orientare ale razelor luminoase pun în valoare particularitățile realității obiectului.

Particularitățile obiectului făurite de evenimente sînt stări ale realității care crează la observator aparențele corespunzătoare.

Aparențele particularităților astfel făurite merită să fie păstrate în memoria autorului; ele alcătuiesc dosarul obiectului studiat. E bine să ne referim la el, dacă ținem să lucrăm pe numeroase referințe și nu pe o imagine survenită dintr-o privire grăbită.

Nimic din obiect nu ne este indiferent. Ei bine, să-i facem înconjurul. Vederea numai a uneia dintre fațetele sale, și a unei singure colorații la un moment dat, sînt daturi insuficiente. Personalitatea unui lucru, care este o valoare a realității lui, nu se degajează deplin din statuie sau din tablou decît dacă autorul a întrunit, într-un număr apreciabil, particularitățile importante legate de diverse circumstanțe ale vieții acestui lucru.

Mișcarea unei lumini generează mișcarea particularităților obiectului și iată că acesta se exprimă într-un limbaj creat prin succesiuni de stări. Obiectul se face cunoscut prin această mimică neobișnuită.

La fel se întîmplă cînd privirea noastră face înconjurul unui lucru.

Prin multitudinea caracteristicilor care se reduc la tot atîtea aparențe, autorul înaintează către realitatea modelului său; intră în familiaritatea lui. După ce a recunoscut nenumărate raporturi ale aparențelor, autorul nostru va ține seama de ansamblul lor — dacă e posibil, sfîrșind prin a reprezenta pe una din ele, căci toate sînt produsul unei aceleiași realități.

47 Inginerul trasează pe o foaie de hîrtie, pentru necesitățile fabricației, contururile tuturor fațetelor

telor unei piese de mașină. Desenul cotate prezintă în plan, mai multe aspecte, ale obiectului.

Cubiștii au dovedit un mare interes pentru obiect, străduindu-se să arate mai multe fațete pe o singură pânză. Căutînd deasemeni să arate în același timp fața și profilul figurii umane, ei îl marceau pe acesta din urmă în mijlocul chipului, după un procedeu obișnuit de geometrie descriptivă, care, pentru a face cunoscut profilul și dimensiunile sale, utilizează proiecția unei „secțiuni” pe planul de „elevație” al obiectului.

(Ei au extins această metodă la majoritatea reliefurilor și pentru a face să se vadă unul dintre ele în întregime ca și din toate părțile, îl împărțeau în fațete pe care le potriveau între ele; din aceste aranjamente s-au născut stranii perspective. Cubiștii au îndrăgit de asemenea principiul ridicării unui element real la „integrala” lui, adică ei au încercat să găsească forma geometrică din care este „derivat” acest element. Grație aplicării acestor teorii, corpurile se prezintă ca grupuri de munți de o puritate și de o rigoare aprig cristaline. Cubiștii barochizau matematica.)

Prezentarea fațetelor opuse ale obiectului opac pe unul și același plan este un fapt de analiză, o transpunere momentană a studiului și nu se poate rămîne la atît dacă se pretinde să se arate realitatea în unitatea și în echilibrul ei. Intenția de a examina separat elemente de construcție este excelentă cu condiția să se treacă de îndată la construcție și cînd aceasta va fi terminată, este evident că părțile ei nemaifiind confruntate, unele dintre ele vor rămîne ascunse privirii.

Sistemul de proiecție al fațetelor ține de o voință de demonstrație teoretică. Acțiunea se duce la ruptura de realitatea motivului dat și ajunge la compunerea unui alt corp, bizar și incompreensibil.

Construcția unui model în tablou cere exercițiul sintezei. Nu există sinteză posibilă fără selecționarea materialelor prin analiză. Calea către realitate este dirijată de neîncetata mișcare ana- 48

liză-sinteză. Scrutînd obiectul sub multe unghiuri și iluminări, autorul devine conștient de raporturile dintre multiple aspecte; talentului său îi revine să facă simțită, asupra elementelor vizibile din opera realizată, influența acelor părți pe care ele o ascund.

Această muncă nu este întotdeauna posibilă, mai ales atunci cînd este vorba de modele neînsuflețite. Cea mai bună atitudine de adoptat în fața unei asemenea imposibilități nu este resemnarea care subliniază dorința de liniște agreabilă, ci constatarea gîndită a neputinței, care contribuie la o îmbogățire a cunoașterii. Deoarece siguranța pe care o dobîndim prin atîtea exemple cu privire la acest gen de neputință, ne învață că stă în natura realității să nu-și divulge obiectul său sub toate aspectele în același timp.

Dacă vrei să faci prea mult și să arăți prea mult, ca în cazul cubismului și al încadrărilor în panoplie, renunți de bunăvoie la ideea de realitate. Aceasta amintește de acele acte de dragoste și de presumție în care omul, revoltat de limitele sale de cuceritor și datorită împotrivirilor obiectului de a se dărui cu totul, se îndirjește să-l distrugă în însăși lucrarea ce fusese întreprinsă pentru a-l preamări. Drama este mai neagră atunci cînd pasiunea susține manevre pur teoretice.

Autorul procedează la alegerea motivului pornind de la aparențe. Îi este imposibil să facă altfel. Am văzut mai înainte că *el poate lua în considerație doar ceea ce simțurile și facultățile sale de înțelegere au putut surprinde din realitatea unui lucru: o aparență*; ea este proprie fiecărui individ și reprezintă o soluție incompletă a realității.

Astfel se formează prima viziune pe care un autor o are asupra unui motiv. Desigur, viziunea aceasta nu este definitivă; un val de senzații noi, de rațiuni, de voințe o va modifica.

Aparența este lucrul în mod direct îndrăgit de artist; nu este ea oare în mod deplin opera lui?

49 El a realizat-o cu ajutorul realității, necunoscuta.

Se întâmplă ca un autor să găsească o anumită aparență într-atît de frumoasă încît să nu poată concepe s-o părăsească și face din ea realitatea „sa“.

El spune: „Ea este minunata mea descoperire, imaginea nesperată pe care am zărit-o în natură, voi face din ea modelul meu. Această aparență este deja creația mea. Nimeni altul nu va ști s-o vadă și s-o înțeleagă astfel. În această clipă, nu-mi închipui alte realități apte să reunească în mine atîtea energii. Ce contează dacă ea nu traduce întreg adevărul obiectului. Orice schimbare în ea i-ar altera caracterul. Pun atîta preț pe ea încît încep să mă tem, cu o neliniște aproape sacră, de revelarea realității absolute din care purcede. Lucrarea mea îi va conferi titlul jinduit de „realitate“.

Un alt autor spune: „Așadar, ceea ce văd din acest obiect nu e decît o aparență! Ce lucru contrariant! Nu-mi place acest cuvînt și ceea ce ascunde în el; aproape că-mi strică motivul la care totuși nu încetez să mă uit cu delectare. Curiozitatea mea firească și cunoscuta mea inclinație de a depista adevărul pentru lămurirea semenilor nu mă lasă să ezit. Voi căuta dincolo de aparență. Desigur visez în natură; totuși o contemplare omească nu este suficientă. Numai un vis exaltat mă poate transporta dincolo de limitele vizibilului cotidian. O astfel de stare va fi suscitată de rezultatul observațiilor și reflexiilor mai ascuțite, precum și de tensiunea nervoasă pe care o cer aceste exerciții. Nimic nu înalță mai sus facultățile intuitive decît un amestec exploziv de dragoste, luciditate și oboseală prealabilă. Dacă compoziția înflăcărată este cea bună, sînt sigur că voi descoperi multe adevăruri. Poți oricînd spera să profiți de acestea.

Or, dînd tîrcoale dimineța și seara în jurul motivului, văd că proporțiile, formele și culorile lui concură, la fiecare oprire, să alcătuiască o caracteristică distinctă. Îmi voi opri rotirea la acela pe care îl prefer. Fără îndoială, el reiese dintr-o

aparență, dar mi se pare, fără să pot aduce probe în acest sens, că el este o porțiune vie din realitatea motivului. Vreau să-i dau deplină sa valoare, să fac din el un mare caracter. Curățindu-l de jeg, de paraziții săi, va apărea întocmai unui erou în deplină puritate. Doresc să-l accentuez recompunându-l, bruscînd anumite elemente ale sale. Voi mobiliza în această operație harurile mele, verva mea, inteligența mea artistică ... și reputația mea. Aceasta este aventura întreprinsă în care artistul zvîcnește spre realitatea modelului său.

Voi rezista dorinței de a inventa un sistem care mi-ar zdrobi elanul.

Dacă mi se va spune că particularitatea care mă seduce nu este decît o formă de aparență dublată de o expresie a ființei mele, voi replica: „Prieteni, nu poți fi întotdeauna cel mai iscusit. Nu există viziuni și nici modalități umane care să nu poată fi înăbușite de reflecții privitoare la dilema «aparență sau realitate». Dar vreau să acționez în sfîrșit! și cu ajutorul artei mele. Imobilitatea va fi soarta mea dacă v-aș asculta, deoarece chiar și cea mai mică încercare este masacrată de rațiunile voastre. Încredeți-vă în mine: îmi continui experiențele care mă vor conduce să exalt aparențele.”

Iar un al treilea autor spune: „Nu-i decît o aparență, foarte frumoasă fără îndoială, dar să nu încerce să mă seducă. Imposibil să mă păcălească. Sînt un căutător de adevăruri. Cei care încremesc în fața aparențelor sînt cam lipsiți de aspirație. Au cunoscut atît de puțin suferințele, încît întorc spatele cuceririlor și se mulțumesc cu culcușul iluziilor? Simțurile lor s-au tocit încă de la prima imagine? Spiritul lor este atins de incurabila supunere față de amintirea cimitirelor? Pentru oamenii de felul meu, contează numai stîrnirea tuturor facultăților pentru lupta a cărei miză este realitatea.

Ea se ascunde în spatele ecranelor de aparențe, intuiția este aceea care mă iluminează. Le voi depăși. Prima dintre aparențele care se imprimă

mai întâi în mine, o interoghez la început cu abilitate, ușurel, apoi brutal dacă este necesar. Or, ea minte și eu o smulg, cu riscul de a-mi sfîșia sufletul. După ea, știu, urmează suratele ei, pe care eu le produc din abundență. Ele se năpustesc drăgăstos asupra-mi, le cunosc eu; și-mi zgîlțîi fiicele nemernice, le cuprind într-un delir; din aceste atingeri se nasc alte aparențe.

Dat fiind că aceste practici nu dau drumul prăzii, voi cere ajutorul unor puteri străine și le voi integra artei mele. Prin intermediul metafizicii, fizicii, alchimiei, matematicii, cu ajutorul artelor preistorice, protoistorice, și al resurselor societăților tribale, voi ajunge la forme magice. Și pe deasupra forțelor infernale sînt binevenite în neliniștea mea. Nu mă tem de ele, de nimic n-are a se teme rațiunea mea, nici sufletul meu, după cum nu există motiv de temere pentru sufletul și mentalitatea oamenilor din lumea întreagă. Forțele brute ale instinctului meu îmi vor împinge spiritul plin de cunoștințe inedite pînă departe dincolo de aparențe. Vai, sînt obligat încă să le admit, dar curînd, într-o atmosferă înviorată de principiile științei moderne și de suflul primitivilor, îmi voi lua dreptul de a le trata după rețetele Inițiaților. Soluția realității modelului fiind în mine, voi repune în ordine aparența.

Mase de oameni mediocri vor striga cu glasurile lor: «Voi, dislocați motivele, despicați crăpături în corpuri, mutilați obiectele și ni le faceți de nerecunoscut». Ce știu ei, acești ignoranți, despre adevărata Tradiție! N-am ce face cu părerile lor. Le dau la cap cu capodoperile. Să admire, asta le ajunge; am cucerit realitatea.”

Un al patrulea autor intervine asupra acestora și spune: „Iată că merge mai bine. Dar ce de energii mereu cheltuite în zadar pentru efecte atît de complicate și atît de puțin distincte. Trebuie să mergem încă mult dincolo de aparență, pentru a distila esența realității, pînă la creuzetul care dezintegrează aparența și reduce forma și materia la trăsături imponderabile. Atunci se împlinește abo-

lirea ideii însăși de obiecte, abstracția abstracției, atunci realitatea rămîne în stare pură, energetică și unitară, identificată cu sufletul, izvor al tuturor lucrurilor. În simplitatea metafizică, eu contemplu mișcările sufletului meu și ale sufletelor dimprejur, pentru a picta sau a sculpta stările. În timp ce produc, lucrările mele se întîlnesc în modul cel mai firesc cu acelea ale marilor mistici din buna Tradiție, care au fost gloria veacurilor. Nu există în timp și în spațiu decît fenomenele unei singure realități. Or, eu o dețin, o exprim, fără neliniște¹.

Pentru comoditatea argumentației, noi vom desemna prin A, B, C, D, cele patru categorii de autori ai căror mandatarî s-au exprimat aici:

Prima categorie (A):

Autorul A se bucură de a-și fi găsit idealul în imaginea pe care o percepe după modelul său, și nu-și pune problema de a ști dacă aceasta este o aparență. Lucrarea se va fi întreprinsă cu preocuparea identității¹. Operele astfel dirijate, pentru a fi emoționante, cer să fie întărite, mai mult decît cele de alte tendințe, cu toate însemnele perfecțiunii. Sînt de ajuns foarte mici slăbiciuni pentru ca rezultatul final să fie de o banalitate stîngenitoare și ca mișcarea să fie înțepenită: și iată copiile plate. Dacă artistul dispune de o energie suficientă pentru a păstra strălucirea vederilor sale în timpul execuției, va putea realiza capodopere.

Cea de a doua categorie (B):

Autorul B renunță la beatitudinea supușeniei admirative. Spiritul critic îl duce către explorare. Suspînînd uneori, el condamnă aparența și lovindu-se pe sine prin această hotărîre. El găsește că este bine să caute realitatea dincolo de prima ima-

¹ Și totuși nu este nimic absolut în amenajarea identității deoarece autorii din tipul A își dezvăluie obligatoriu, în cursul exercițiului, resursele lor afective (n.a)

gine, pe care o consideră că a conceput-o ca pe un păcat original: aparența va fi deci destituită din funcția de prototip în slujba reproducerii identice.

Ea este mincinoasă, afirmă autorul nostru plin de pică, dar el se înșeală; ea nu este decât incompletă. Acțiunea sa viitoare va desminți un raționament de modă și de ciudă, căci el se va strădui să nu denatureze aparența. Pare că ea îl surprinde mai ales prin complexitatea ei fizică; el știe că această parte solicitată de executarea identității duce de obicei la realizări de plins (de fapt, ceea ce pare a fi cel mai ușor se revelează ca fiind munca cea mai anevoioasă, la drept vorbind imposibilă). Îndepărtându-se mîndru de fizic, autorul B va căuta elemente de compensație în partea spirituală a aparenței. De atunci, totul depinde de comportamentul lui B, de calitatea propriei sale inteligențe și iată admirabila mobilizare a intuiției, a imaginației, a sensibilității, a inteligenței artei. Afinitățile elective vor acționa: omul B va fi înclinat să se fixeze asupra unor caractere care simpatizează cu natura sa. (Formula: „Să se meargă dincolo de aparențe“ nu înseamnă, într-un sens: „să te regăsești în model?“). Este cert că pentru punerea în aplicare pasionată a atîtor mijloace artistice se va înarma cu o comprehensiune mai profundă a esenței obiectului său.

Printre trăsăturile remarcabile ale autorului B, se observă neîncrederea sa față de aparența primă. Zdrobind ordinea identității, el dă frîu liber principiilor de independență și de libertate și le face să participe la strategia sa în vederea unei mai bune apropieri de realitate. De îndată ce va considera epuizate sursele certitudinilor sale, va face loc forțelor instinctului, conjugate cu acelea ale imaginației. Sînt ultimele mijloace de care el va dispune — intuiția sa riscînd să fie înlăturată de o imaginație prea exclusivă și prolifică, dacă inteligența nu intervine la momentul oportun.

Astfel, cunoștințele datorate unei înțelegeri în profunzime, cu totul intuitivă și personală, a aparenței modelului, îi dau lui B plăcuta impresie de a fi pătruns într-o zonă privilegiată, „dincolo de

aparență", și el gîndește: „Iată-mă în spațiul care înconjoară realitatea modelului meu. În afara limitelor a ceea ce este «convenit», eu mă simt înseminat. Am dobîndit dreptul de a evolua datorită fericitelor soluții care stabilesc structura operei mele. Aici eu sînt liber; diferite concepte devin posibile". Or, fără să-și dea seama, el a compus alte aparențe.

Artiștii care caută să surprindă realitatea fără a practica identitatea aparenței, au apărut de pe cînd omul a început să vrea și să poată manifesta o gîndire emoționantă suscitată de obiecte. Din îndepărtarea preistoriei și pînă în zilele noastre, aceasta este ordinea în care se exprimă cu preponderență multiplicitatea tendințelor geniului uman.

Eficacitatea tratamentului pe care un autor îl aplică aparenței (care se imprimă în el) întru posesiunea realității (care-i scapă) nu depinde numai de înțelegerea pe care o are pentru model, dar și de asemenea de forța unui sentiment sacru de care este sau nu conștient pe parcursul creației și care, fiind parte din sufletul său, determină calitatea soluțiilor lui. Marea, capitala, cea dintîi acțiune care premerge operei se efectuează între conceptul său religios despre orice lucru și ideea pe care și-o face despre un motiv precis sau mai exact: despre aparența pe care a putut-o capta din realitatea motivului. Omul de puțină credință, cel slab întru lucrurile sfinte, nu trebuie să se angajeze deci pe calea teribilă și superbă a artei, nici ca autor, pentru a realiza — nici ca spectator, pentru a judeca — și nici în calitate de critic pentru a comenta.

Or, artistul este organic legat prin mii de fire de societatea epocii sale — se află în ea; între ei se efectuează schimburi: el trăiește prin ea, ea îl formează și, la rîndul ei, ea trăiește prin el și se poate remodela și chiar transforma.

Artistul traduce și dezvoltă expresia civilizației căreia îi aparține; totuși, autorul cu mare putere inventivă are forța să elaboreze un nou aspect al civilizației; el îi asigură continuitatea miș-

cării. În primul caz, (cel mai frecvent), aparența modelului absoarbe în mod necesar caracterele sacre, mintale, afective, sociale, ale ambianței; în cel de al doilea caz, ea va deveni, prin însăși efectele lucrării în care este folosită, un instrument de evoluție a caracterelor epocii (spre cel mai bun și spre cel mai rău).

Este evident că tendințe diferite se manifestă în cursul unei perioade. Se mai știe, deasemeni, că o aceeași tendință se perpetuează peste veacuri, cu variante de expresie. Să fie oare absurd să numeri printre mărturiile cele mai reprezentative, operele care expun, cu maximum de perfecțiune, principiile cele mai elevate ale spiritului?

Să rezumăm zisele noastre: artistul cunoaște o aparență a obiectului care-i este comunicată prin „rețeaua sa de senzații“. Această aparență este altceva decât realitatea, deoarece este incompletă, dar ea nu este contrariul și nu se opune realității, fiind alcătuită din mai multe părți ale acesteia. Artistul B este obligat astfel să o considere ca primul motiv valabil și indispensabil care deschide calea către soluția dorită. Asupra imaginii inițiale se proiectează sentimentele autorului și principiile pe care acesta le dobîndește sub influența mediului înconjurător. Se produc amestecuri dînd naștere unor fenomene care sînt tot atîtea viziuni ale modelului. În decursul timpului, mai multe viziuni se fac și se desfac pînă la împlinirea executării operei. (Desenele și schițele succesive ale unui artist marchează etapele schimbării continue a viziunii sale.)

Intenția autorului este o voință în serviciul caracterelor și proiectelor persoanei, amestecate cu acelea ale epocii. Intenția își însușește aparența primă a modelului pentru a o transforma. Ea face să apară de asemenea și un mod de exprimare a viziunii, adică un stil.

Să privim portretele sculptate, împinse pînă la perfecțiune, din Sumer, din Egipt, din Benin, de 56

pildă. Este foarte probabil că aceste portrete nu s-au ivit din căutarea identității cu modelele. Autorii își întemeiau alegerea pe spiritualitatea lucrurilor. Anumite detalii fizice erau considerate ca stînjenitoare. Imaginea aparenței epurate era împinsă ca stînjenitoare. Imaginea aparenței epurate era împinsă pînă la reprezentarea principiumului *purificării spirituale* de către oameni plini de simțul evlaviei. Puritatea este *expresia* cea mai elevată a explicării omului, a locurilor și momentelor în care trăiește și pe care le amenajează, al lucrurilor pe care le produce cu ajutorul îndemnării sale, pentru confortul său moral și fizic. Ne putem gândi atunci că sentimentul imaginii elaborată cu această intenție restituie unul dintre adevărurile esențiale ale modelului. Realitatea și opera au cea mai mare șansă de a se apropia prin spirit și în spirit: aceasta este splendida Imitație.

Mai ales nu trebuie să credem că eludarea anumitor trăsături aduce cu sine o „simplificare” sau mai mult vreo „sărăcire” a aparenței. Acești termeni sună fals aici. Printr-o selecție, autorul amplifică ideea pe care și-a făcut-o despre o imagine; el o afirmă subliniind caracterele pe care intenția sa, sporită de întreaga intenție a epocii sale, dorea s-o facă neegalabilă.

Atunci cînd autorii aderă în întregime la ideea generatoare a măreției secolului lor, se înfăptuiește un mare calm și o dezvoltare în profunzime a conceptului artistic. Aceasta se întîmpla mai ales în vremurile cînd oamenii erau subjugați și fermeceți de o religie care le dirija vocația și le impregna lucrările. Ei se considerau infimi și anonimi în fața principiilor supraomenești, dar acestea le comunicau o atare putere de dragoste încît erau în stare să se ridice deasupra umanului și să exalte minunat aparența.

În acord cu o lege sacră, rațiunea n-are de ce să reprime forțele instinctului. Ea este, ca să spunem așa, de acord cu acestea: deoarece totul este supus unei autorități supreme. Ea le deschide calea și, împreună, instinctele și rațiunea stabilesc frumoasele proporții ale operei. Se remarcă totuși că epui-

zarea sacrului, după o dominare de veacuri, se produce aproape întotdeauna odată cu slăbirea organismului social în ceea ce este numit „perioadele de decadență în artă”.

Aliajul dintre comprehensiunea aparenței și influența sacrului s-a produs încă din preistorie. În special în Europa, puterea acestei asocieri de principii însoțea vizibil și intim pe artiști pînă la sfîrșitul evului mediu al națiunilor lor respective.

Antichitate mistică

Alături de operele de puritate și de măiestrie existau în epocile antice lucrări consacrate unor subiecte ale vieții populare. Forma familiară a personajelor era cînd foarte împinsă către detaliu, cînd numai evocată; puținătatea trăsăturilor în acest din urmă caz aducea cu sine prin compensație, o accentuare excesivă a expresiei.

Artistul, ridicat la gradul de povestitor al evenimentelor mărunte sau grandioase, ascultă de reguli morale și sociale imperioase. Astfel, el măsura statura personajelor proporțional cu importanța funcțiilor lor în stat. Principiile religioase alcătuiau codul domeniului public. Elementul mistic și cel moral dirijau concepțiile și execuția artei; ele populau mintalul, dădeau formă datelor senzoriale, și transformau aparența lucrurilor după o gradație a importanței.

Reprezentări venite din adîncul unei ere religioase ar putea intra greu în genurile demonstrațiilor lipsite de caracter sacru. Și mai ales nu putea fi vorba în aceste societăți de a izola și de a scoate în evidență pînă la exagerare fibrele unui lucru pentru a obține efecte de șoc. Nici un fel de artă pentru artă, nici un fel de artă de dragul purei senzații: totul tindea la definirea puternică și lapidară a unei idei generale. Ridicarea spirituală de la sinteză la simbol, și reducția sa plastică sau grafică la semn, erau operațiile combinate care transformau aparența într-un „însemn” al realității.

Artiștii atribuiau figuranților încadrați în șiruri pe piatră caracterul fundamental al unei clase a

ierarhiei sociale. Șirurile de figuri sugerau marele număr, ca și ideea legată de o varietate în multiplicitate. Particularitățile care semnalau individualitatea erau aplicate unui tip de mulțime, și nu ființelor distincte.

Siluețele aliniate nu variaau adesea decât prin detaliile gesticulației. (Repetarea motivelor identice este una dintre calitățile artei decorative și aplicate. Această condiție este încălcată atunci când elementele sînt concepute și modelate ca focare ale sentimentelor omenesci. Fiecare dintre ele se înscrie atunci ca o reprezentare de putere, ca amprenta unui simbol de comunitate.) Sustrase de artist libertății mișcărilor vieții particulare, personajele frizelor din Orientul Antic se prezintă ca părți egale ale unui cortegiu sau ale unui balet; sînt verigile unui lanț sacru ornamentat cu un motiv triumfal după chipul unui zeu sau al unui demnitar proeminent.

Grecia

Grecii apreciau realitatea în alt mod. În timp ce societățile lor se dezvoltau, ei deveneau conștienți de rațiunea umană ca puterea generatoare a armoniei, a științei și a artelor. Zeii venerați au acordat omului, și această favoare îl situa ca cea mai remarcabilă creație a lor. Pornind de la această închipuire, grecii considerau ființa umană ca pe un model exemplar așezat în centrul mișcărilor terestre sub tutela binevoitoare a Olimpului. Desigur, oamenii nu se nășteau fără defecte, dar adresîndu-se Rațiunii ei dobîndeau mijloacele de a-și ameliora condițiile sufletului lor, ca și pe cele ale trupului. În timpul exercițiilor reparatorii, instinctele susceptibile de a rupe armonia rămîneau sub controlul Rațiunii.

Credința că zeilor le plăcea să ia forme umane admirabile îi ducea pe greci la marea concluzie că trupul omenesc, cînd este frumos relevă esența divină; cu toate acestea forma ideală se degradează atunci cînd este transmisă oamenilor, în afară de unele excepții.

Pentru mulți filozofi, mai ales pentru Socrate și discipolii săi, realitatea se situează dincolo de aparențe, conținută fiind în Idee forța imanentă a oricărui lucru. Or, ideea fecundă deține principiul Frumosului și ceea ce este frumos este Just și ceea ce este just este Adevărat. Atunci când artiștii cereau realitatea, ei vizau ideea supremă a subiectului, și îi căutau astfel adevărul care nu se revelează decât printr-un just echilibru al proporțiilor; astfel s-a împlinit descoperirea Frumosului. Ei trebuiau deci, să examineze fără exces de amărăciune defectuoșitățile care degradează chipul și trupul oricât de bine ar fi fost alese, deoarece misiunea autorului consta în a stabili perfecțiunea sacră prin corectări și amenajări ale aparențelor.

Anumite exagerări ale naturii erau exploatate pentru a stigmatiza și a batjocori viciile, dar chiar și aici artiștii nu se puteau înfrîna să nu atenueze violența, într-atît erau de angajați pe calea proporțiilor ideale.

O deosebită înțelegere a realității, care neglijează cu bună știință trăsăturile distinctive ale unei individualități, este străină față de ceea ce interesează în cazul reproducerii identității. În veacurile de plenitudine istorică ale Eladei, conceptul întemeiat pe teama de a ofensa sentimentele estetice ale zeilor era foarte categoric; dar totuși, el nu implica nici un tipar de structură rigidă. Dimpotrivă, libertatea și suplețea mișcărilor erau semnalate în lucrări drept calități eminente ale trupului omenesc.

Așa s-a format tipul ideal de umanism, care era un fel de religie în concordanță cu o filozofie; din aceasta a decurs o civilizație căreia Omul, creatură îndrăgită de zei, i-a fost eroul superb și grațios, însuflețit de rațiune și de sentimentul frumosului.

Romanul Ovidiu (născut în anul 43 î.e.n.), hrănit cu cultură greacă, a povestit în *Metamorfozele* sale episoadele legendare care certificau o superstiție optimistă: „Însă lipsea pînă acum o făptură mai sfîntă ca ele (ca lucrurile lumii create de zei) / Lor să le fie stăpîn, ca mai vrednic și 60

ager la minte. / Omul atunci s-a născut; că-l făcu
din sămînță divină, / El, urzitorul de lumi și părinte
de veacuri mai bune, / Sau că-nchegat de curînd,
despărțit nu demult de văzduhuri, / Lutul păstra-
se-n seminți rămășița-nrudirii cu cerul; / Cel ză-
mislit de Iopet, mestecîndu-l cu apă de ploaie, / L-a
plămădit în al zeilor chip, domnitori peste toate.
/ Dacă cu ochii-n pămînt celelalte animale se uită,
/ Omului chip înălțat dăruie ca să cate spre ceruri,
/ Fața în sus îndreptînd, să-și ridice privirea la aștri.
/ Astfel pămîntul schimbat îmbracă chipuri nouă
de oameni, / După ce-a fost în trecut necioplit și
fără vreo noimă¹.

Roma

Romanii au transformat viziunile pe care Grecii
și le-au format despre realitate. „Găsesc că deose-
birea dintre legislatorii romani și cei ai celorlalte po-
poare — scria Montesquieu — constă în faptul că
primii au făcut religia pentru stat, iar ceilalți au
făcut statul pentru religie.” Artistul roman se supu-
nea în mod egal unor considerente de stat atunci
cînd figura din respect față de contemporani și
pentru venerația posterității, uneori, portrete de
consuli și de împărați, alteori, scene din bătăliile
și triumfurile acestora. El era recompensat de opera
foarte asemănătoare cu aparența. Lucrînd cu prea
mult zel în sensul identității cu modelul, latura spi-
rituală îi scăpa. Acest mod de a „gîndi” realitatea
lucrurilor a contribuit, cred, să marcheze diferența
de calitate dintre arta greacă și cea romană.

Renașterea

Influențele grecești și romane și-au recăpătat pu-
terea după perioadele medievale și s-au reîntîlnit
în Italia înainte de a se extinde asupra restului
Europei. Renașterea avea să pună de acord cultul

¹ Versiunea românească de Maria Valeria^{*} Petrescu în
volumul *Ovidiu — „Metamorfozele”*, apărut la Editura
de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957. (n.tr.)

ideilor și al frumosului (al elinilor) cu gustul materialității și tendința către aparența exactă (ale romanilor). Rațiunea omului a împins triumfal înaintea facultatea sa de înțelegere, și aceasta a trezit la artiști dorința de a scruta mai bine modelele. Simțul critic se dezvoltă astfel în timp ce autoritatea bisericii începea să dea semne de slăbiciune. Un nou umanism s-a instaurat în jurul omului, redevenit centrul lumii, dar nu în manieră grecească. Principiul își pierduse subtila poezie suscitată de o vreme care crea și trăia mitologia; în schimb, el pornea către independența intelectuală; astfel umanismul renascentist a căpătat conștiința individualității. Autorii au început de atunci să acorde mare preț sentimentelor umane și mai ales celor legate de fiecare caz particular, în afara oricărei considerații de mistică religioasă sau de stat. Au privit realitatea cu preocupări mai puțin sublime decât acelea ale măștrilor lor greci, mai elevate decât romanii, căci ei căutau valorile spiritualității modelului izclat. Această excelentă dorință trebuia în mod firesc să-i facă să se sprijine pe aparențele pe care le captau în ei. O examinare foarte insistentă a acestora strîmtează gîndirea și o îndepărtează de ariile spirituale și universale. Este ceea ce s-a produs de îndată cu unii autori mai puțin înzestrați și a alterat treptat, în decursul timpurilor, un concept care prevalase strălucitor în veacurile Renașterii.

Cuvîntul Renaștere este potrivit dacă se referă la refluxul unei influențe antice și dacă nu cuprinde nici un fel de noțiune de decadență depășită. Decadența nu este chiar produsul perioadei înflăcărare și accidentate care se întinde după căderea Imperiului roman de Apus. De-a lungul acestei epoci au domnit paralel două forme de misticism, în Bizanț și în Europa.

Bizanțul

Mistica bizantină s-a născut și a prosperat în fasturile palatului și Bisericii. Ea exprima voința de

a stabili creștinismul sub autoritatea monarhilor despotici, care-și compuneau trăsături sacre și superbe inspirate de Orient. Artiștii care trasau căile solemne către realitate credeau că percep muștrarea cerului prin ordinele severe ale împăraților și eclesiastilor. Pe fondul exagerat de lărgit al viziunii lor, ființele și lucrurile proiectau aparențe grandioase; autorii le reproduceau pe zidurile, pe pavimentele și pe plafoanele arhitecturilor, din materiale bogate. Grația suplă moștenită din Grecia se strecura cu atributele naturii și cu ceea ce este comun umanității, dar sfintele efigii și figurile suveranilor meritau să fie concepute după protocolul estetic al rigidității hieratice care corespunde zdrobitoarei tăceri a maiestății. Aparențele sugerau realitatea puterilor cerești sau vremelnice, severe, omnipotente, iuți la pedeapsă, dar și gata să abso-

Evul mediu

În acest timp în zonele europene ale vechiului Imperiu urcau, mai bolovănoase și mai strâmte, drumurile religiei creștine. Înconjurată de barbari, biserica romană lupta ca să le impună legea ei. Ea a pus să fie pictate și sculptate figurări ale răului în așa fel încât dezgustul să-i cuprindă pe privitori și temerile lor să se nască la spectacolul supliciilor care-i așteptau pe păcătoși și idolatri. În lupta unei cauze civilizatoare, Omul și-a pierdut locul preponderent în centrul universului. El s-a supus poruncilor bisericii cu un pasionat spirit al colectivității. Extrema teroare a pedepselor se proporționa cu extrema pietate. Cuprinși de un zel adorator, artiștii făceau inventarul urîteniilor sufletului și trupului oamenilor. Ei au rigidizat atitudinile și au înăsprit materia pînă la necruțătoarea înțepeneală. Operele au căpătat un aspect pietrificat și semnificația de semn. Școlile de autori repetau neobosit același model după un tipar simbolic inițial, adesea impus. Opuse reprezentărilor Răului, se înălțau cele ale Binelui. Urîtul și frumosul au fost hotărîte și amîndouă noțiunile întărite prin

mărturia unor capodopere. Nicicînd n-au fost văzute aceste două elemente, fizic și spiritual, atît de categoric delimitate și totuși atît de apropiate unul de celălalt și exprimate cu atîta forță în aceeași lucrare.

¶ Instinctul deținea un rol aparte în creație și domina rațiunea. El țîșnea dintr-o văpaie de iubire și de înfricoșare care aparținea firii popoarelor și autorilor credincioși. Fiecare dintre aceștia aducea o grea răspundere muncii sale. Artizani ai credinței, ei participau cu respect și însuflețire la acțiunea colectivă a civilizației; ei rămîneau umili în fața artei și a lui Dumnezeu. Adevărul era pentru ei inclus în ideea despre subiectul prescris cu sensul sacrului: către această idee îndreptau ei aparențele modelelor.

Concepțiile medievale și cele ale Renașterii s-au încrucișat la limita neprecizată a confluențelor. Apoi noțiunile de bine și de rău, și figurile corespunzătoare ale frumosului și urîtului au reapărut la sfîrșitul secolului al XVIII-lea odată cu romantismul german, sub oblăduirea filozofiilor oculte care, prin mijlocirea Rose-Crucienilor căutau să regăsească regulile Unității unei antice tradiții a Orientului. Efectele contrastului urîtenie-frumusețe au servit în secolul al XIX-lea ca aplicații literare și estetice după ce au fost despuiate de orice conținut cu adevărat mistic (cu unele excepții).

Primele două treimi ale secolului al XIX-lea

Primele două treimi ale secolului al XIX-lea mi se par a constitui etapa care a înmănunchiat dintr-o dată principalele curențe formatoare ale civilizației occidentale, din antichitate și pînă astăzi. A fost o fericire relativă, căci după acțiuni fecunde și străbaterea secolelor, energia lor era slăbită și semnificația lor denaturată. Dar ceea ce era nou, era reunirea lor în același timp. Înclinația de individualism care se manifesta în epoca școlilor estetice a favorizat împărțirea opiniilor asupra modu-

rilor de a privi realitatea; astfel lumea se întreba asupra naturii lucrurilor și se certa aprig asupra acestei chestiuni importante. De la Goya la Courbet, artiști minunați au produs capodopere; Franța și-a menținut arta sa în fruntea tuturor; geniul îi lumina pe maestri (era vorba, trebuie să subliniem, de un geniu personal) și ei ne apar asemenea unor piscuri. Existau mai multe masive impunătoare la nivele inferioare, apoi foarte numeroasele și fermecătoarele coline din regiunea micilor-maestri. Dedesubt se întindea nesfârșita cîmpie adormită a mediocrității, efect al eroziunilor recente ale academismului. Niciodată nu s-au văzut într-o epocă atîtea producții proaste, dintre care unele erau mult lăudate. Îi era greu mulțimii mediocrilor să ridice calitatea lucrărilor lor, deoarece ele sufereau de boala academismului. Zadarnic se cufundau în fluviile izvorîte din Egipt, din Grecia, Roma sau din Evul Mediu, sau din Renaștere; oamenii găseau prea mult confort și măgulire în supărătoarele lor obiceiori. De altfel, aluviunile curenților veniți de atît de departe slăbeau la contactul cu atîtea suflete inerte și pierdeau ce le mai rămăsese din virtuțile tonice. Academismul a pus mîna pe operele de odinioară și din aceste prăzi splendide a scos replici fade.

Academismul

Academismul, pe care-l întîlnim în toate grupările (oricare ar fi fost denumirile lor), acționa asemenea unei epidemii. Se poate încerca examinarea trăsăturilor unui flagel care a luat amploare în secolul al XIX-lea. S-ar zice că este vorba de un microb care secretă un acid; atunci cînd autorul este contaminat, microbii își însușesc aparența pe care și-a format-o el după model și atacă elementele spirituale, pe care le erodează pînă ce nu mai rămîne decît imaginea fizică; apoi acționează asupra acesteia pentru a sustrage din materia ei textura încîntătoare. Ceea ce subzistă din partea materială alterată, moleșită, fără nerv, fără viață, va fi așezat după construcția la modă, pictat cu tentele la modă

și parfumat cu un vag sentiment, care de asemenea face furoare. Cît despre realitatea modelului, ea n-a fost niciodată sincer voită sau căutată de autor, deoarece ceea ce pentru el ținea loc de realitate este faptul de a-și împinge stilul său către asemănarea cu tablourile sau sculpturile cu renume, la modă. Natura ajunge la el prin alți ochi și alte mâini.

Să ne grăbim să adăugăm că supunerea plată la ponciful academic nu trebuie să fie comparată cu influența binefăcătoare pe care un maestru o exercită asupra unor artiști, mai cu seamă în vremea tinereții lor. E vorba, în acest din urmă caz, de lecția dată neofitului, care va fi mai bine pregătit să caute apoi realitatea modelelor sale. Astfel se formează școlile remarcabile și durabile, prin admirația față de exemple, prin selecție, rațiuni spirituale, afinități de vederi.

Noi vom denunța răul deosebit al academismului care acționează pe căi ocolite. Multiplicarea poncifurilor datorată imitației stupide a operelor altuia este una dintre proprietățile academismului, dar s-a încercat extinderea ei pînă la efectele inspirației naturale, pe care noi tocmai am semnalat-o, în așa fel încît discreditarea a lovit opere excelente; crima imputată autorilor lor era expunerea unor sentimente asemănătoare cu privire la realitate. De la începutul secolului XX teroarea de a trece drept mediocru a făcut să apară replici fade acolo unde ele de fapt nu erau, și suspiciunea a înconjurat tot ce nu era considerat drept „nou“, „inedit“, „senzațional“. S-au inventat remedii împotriva insuficienței creatoare și doparea cu excitante a devenit un obicei; sănătatea facultăților creatoare a avut de suferit; aceasta a făcut jocul academismului. Se uita că marile epoci nu cultivau acest tip de complex. De-a lungul mai multor secole la rînd, autorii se înlanțuiau, animați de sentimente comune izvorîte din principiile profunde ale civilizației lor; maestrul, adeseori rămas anonim, nu se neliniștea din cauza asemănărilor de stil; atașat de căutarea realității conform aceluiași ideal, ei nu încetau totuși să producă capodopere. Nu domnea echivocul; alte temeri mai fecunde și spiritualmente mai pa-

sionate îi apărau de teama de a se îneca în apele mediocrității și astfel nu știau ce este academismul și nu ne-au arătat roadele lui.

Azi se ignoră faptul că în ciuda tuturor eforturilor de a păstra vioaie producția „ineditului“, lucrările din anumite genuri eminamente „noi“ lasă să se vadă nenumărate asemănări.

Impresionismul

Către 1872, în timp ce cîmpia și mlaștinile academice erau deja suprapopulate și cînd trăznetele oficiale se abăteau asupra culmilor glorioase, s-a ivit dintr-o dată o credință ale cărei manifestări duc gîndul către animism. Pictori tineri ca Monet, Pissarro, Sisley fuseseră izbiți de revelația puterii soarelui, singurul capabil să suscite pe întinderea planetei culorile lucrurilor. (Fizicienii tocmai descoperiseră că un fascicul de lumină solară trecînd printr-o prismă așezată orizontal, este descompusă în șapte culori fundamentale. Toate culorile sînt deci conținute în lumina de zi; soarele este o paletă celestă arzătoare ale cărei raze colorează natura.)

Evident, soarele a strălucit întotdeauna de-a lungul existenței umane și pictorii au ținut neîncetat seama de el în operele lor; dar descoperirea spectrului solar era recentă și autorii n-au acordat niciodată atîta atenție și afecțiune virtuților colorante ale astrului.

Au apărut capodopere care să susțină marea chemare a soarelui. Astfel s-a născut credința nouă care s-a propagat rapid și a instaurat practica cultului Luminii și a Culorii. Putem risca stabilind o opoziție între acest eveniment și acela care, cu două secole mai înainte, a extins umbra caravagescă asupra viziunilor artiștilor. De această dată umbrele vor fi șterse, ele, aceste fățarnice supuse ale soarelui.

Artiștii înzestrați cu noua credință, aveau să abandoneze căutarea în profunzime a adevărului obiectului în sine. Realitatea unui motiv îi captiva mai puțin decît relațiile pe care acesta le întreține cu lumina. Ei considerau lumina ca fiind ani-

matoarea obiectului și rațiunea reprezentării sale în pictură. În consecință, fiecare autor s-a năpustit asupra aparenței pe care o extrăgea dintr-un motiv; pentru ca să-i înregistreze imediat culorile, după o analiză de factură științifică. Operațiile care înconjurau această inventariere apăreau necesare și suficiente pentru a determina opera. Ele cereau din partea ochiului calități extreme de finețe și de acuitate. Se recomandă foarte multă iuțeală în cursul execuției, căci artistul se conducea după astru, ale cărui înclinații acționau asupra coloraturii motivului, acesta din urmă fiind, ca să spunem așa, repictat de mai multe ori, în natură, în fiecare zi, de către soare. Astfel, principiul fundamental al unui lucru, adică realitatea sa, nu cerea nicidecum descoperirea impresioniștilor. Căci nu sinteza proprietăților independente ale duratei urmăreau ei să obțină, ci divulgarea unui aspect fizic la un moment dat. Nu exista timp suficient pentru meditație în această goană după lumină, confundată cu o goană contra cronometrului. Impresiile instantanee, senzațiile directe ofereau cele mai eficace resurse pictorilor. Ei reușeau să dilueze aparența pe care o preluau sub o anumită lumină într-o soluție atmosferică și marcau cu siguranță noțiunea de fugă a luminii prin caracterele de fragilitate, de instabilitate și de mobilitate ale tuturor contexturilor expuse pe tablou. Diviziunea tonului local în tușe de tonuri complementare corespundea vocației atomice de veșnică rotire privitoare la ceea ce se animă, se transformă și nu rămîne în aceeași stare. Autorii au fixat pe pînze, cu geniu, sentimentul efemerului. Astfel, ei părăseau, parțial, domeniul profund al realității.

Conceptul grupării Impresioniste, creat de Monet, Pissarro, Sisley a inspirat grupul neo-impressionist condus la origine de Seurat și Pissarro. Totodată cultul luminii și al culorii s-a propagat și a trecut dincolo de frontiera veacului; acesta a răsturnat din mers vechile temple și și-a cîștigat cauza față de oficialii contemporani. A fost aplicat felurit de către artiști. Regula principală a impresioniștilor și neoimpresioniștilor a dispărut odată cu

acești pionieri. Ceilalți pictori, refuzînd să divizeze tonul local în mici tușe, dădeau culorii și mai mult preț.

Contemporanii Impresioniștilor

Cézanne încă și mai mult și-a îndreptat opera sa către realitate și, pentru a dobîndi cele mai bune căi de acces, a alcătuit noi construcții. Degas n-a fost cîștigat de partea luminii naturale decît prin pastelurile de la sfîrșitul vieții sale, și chiar și în acestea el jinduia realitatea (să ne amintim că profesa o aversiune față de Impresionism). Gauguin și mai mulți dintre Nabiști, visînd la un ideal de realitate conform unor tradiții oculte, își proiectau modelele în à-plats-uri colorate. Van Gogh a ieșit brusc din realitatea umbroasă a perioadei de la Nuenen prezentîndu-și operele în lumina Impresionismului. Geniul lui sălbatic a pus în valoare laolaltă, în plină intensitate, senzația luminii și aceea care privește realitatea. Această superbă violență, ca și tehnica nabiștilor, au dus către vocația fovismului.

Foviștii

Perioada fovistă propriu-zisă a ridicat pasiunea pentru Lumină și pentru Culoare pînă la treptele devoțiunilor primitive. Fervoarea lor pentru aceste principii era atît de puternică încît mi se pare că realitatea obiectului le apărea ca un lucru secundar. Lumina, Culoarea, sînt ele oare adevărurile esențiale? Culorile pure aveau să sancționeze o stare sfîntă a picturii prin reprezentări susceptibile să „depășească” realitatea modelelor și nu numai aparența.

Foviștii și-au însușit frumusețea făcînd uz de forță; au luat-o cu asalt. Au ajuns ei, la acea vreme, dincolo de aparențe? Cred mai degrabă că ajutați de energiile eliberate ale instinctului au înălțat lucrările lor la limita aparențelor, într-o lume întru-totul a lor, o lume de independență în care nimeni

Dat fiind că le plăcea natura, ei atrăgeau obiectele acesteia în sfera lor de influență, așa încât ele să capete un tonus superior. Văd în tablourile din această perioadă căutarea ideii de forță, care se substituie într-un stil viril descoperirii stării de a fi a modelului. Astfel, mi se pare că demersurile acestea se potrivesc mai bine cu o problemă de artă diferită de aceea a realității obiectului, adică cea a „invenției și compoziției caracterelor“.

Pentru a exalta pe cât posibil Lumina și Culoarea, foviștii au inventat din instinct o tehnică de a picta. Ei modelau structuri prin linii și mase viguroase, care sînt elementele „purtătoare“ ale arhitecturii tabloului. Imaginea aparenței pe care o elaborau era astfel convertită, în țîșnirea inspirației, într-o puternică armatură al cărei aspect brutal întărea senzația provocată de materiile culorilor crude. Fiecare element de construcție posedă un grafism și un ton care dau impresia de strigăt, ce ține loc de definiție plastică; stridența constantă a tuturor semnalelor-strigăte conjugate evident nu este făcută pentru a ușura percepția unui joc de revelații nuanțate ale realității. Aparența era forțată în așa fel ca să exprime mai degrabă sentimentul de bucurie primitivă și primordială a eroilor fovismului și, de altfel, ea a fost minunat subjugată și se exprimă după cum voia ea, splendid. Semnalele erau acolo bine aplicate, ca urlete, dar lucrarea nu se ridica la un sentiment superior de simbol. Prin această mișcare ne-am fi regăsit calea către realitate.

Lucrurile nu se puteau opri acolo; aproape toți foviștii au simțit-o. Este greu să rezisti multă vreme atracției (sau vrăjii) pe care o aduce cu sine realitatea obiectului pe care-ți propui să-l reprezinți; altfel, trebuie să optezi pentru o decizie decorativă sau pentru seducții mefistofelice. Începutul secolului nostru era cu adevărat o epocă de *Pregătitori* în sensul nietzschean și ceea ce se pregătea erau noi relații dintre artiști și starea de a fi a motivelor. Timpul de elaborare și de obiș-

nuire este îndelungat și, încă nu ne aflăm, cu anumite excepții, la granițele armoniei.

Căutarea acestei armonii a început în mai multe direcții; în fiecare dintre ele s-au format mănunchiuri de răspântii; și astfel se ivește o rețea complicată de piste către realitate.

Foviștii s-au despărțit, și cei mai mulți, considerând că Lumina și Culoarea erau insuficiente pentru a exprima totul, au cerut Formei să sprijine ea aceste principii. Mi se pare că în scurta perioadă eroică, Marquet a rămas de acord cu realitatea (mai ales în seria „Cheiurile Parisului”). Matisse a supus instinctele, sentimentele și senzațiile gândirii și calculului raporturilor precise ale măselelor colorate; privesc la opera lui ca la ilustrarea unei savante Metode a culorii pure. Dufy a rămas fidel spiritului fovist; el se mișca liber, vesel, inspirat, dezinvolt, delicios, delicat, acest minunat maestru al fericirii și al fanteziei, ca și Mozart, pe care el îl iubea într-atîta. Dufy spunea că Culoarea era Lumina însăși. Derain a privit adeseori căile clasice ale realității spre care Vlaminck s-a năpustit cu un lirism enorm și sălbatic.

Perioada contemporană

Forma a fost căutată în starea ei de subordonare extremă față de culoare. Problema părea de o deosebită urgență. Era oarecum vorba de a stabili noi legi de compoziție și, dacă din întâmplare se avea în vedere realitatea obiectului, se spera în general că ea va reieși cu evidență din aplicarea regulilor încercate. Dar înainte ca lucrurile să se petreacă astfel, regulile rămîneau de găsit. Atunci, cu un zel de pionieri, o mulțime de autori începură să contribuie la această căutare, în ordine dispersată. Prea adesea idei venite de ici și de colo se întrepătrundeau în sisteme deodată închegate. Acestea sînt accidente legate de originea tuturor marilor mutații.

La primele manifestări de preeminență absolută a culorii, obiectul a pierdut, în ochii unor artiști,

și valoarea și funcția sa de model. El nu mai era motivul de cunoscut în adevărul său: el devenise cobaiul. În imaginea care se extrăgea din corpul său se experimentau multe tratări ale culorii (în trăsături și zone plate) capabile să constituie un alt corp, dorit ca mai bun și mai adevărat. Inrudirea cu modelul era demonstrată de formele analogice. Nu se abandona natura.

Mă gândesc că acțiunea cea mai remarcabilă în pictură, în decursul secolului a fost utilizarea generalizată a unei simbolice a culorii. Fiecare autor a substituit tonurilor obiectului (conform aparenței) tonuri înzestrate cu o semnificație considerată mai grăitoare și mai judicioasă. Exemple: cer verde, arbore portocaliu, carnație albastră etc. După sensibilitatea momentului artistul își alcătui un repertoriu foarte personal de simboluri, cu un minimum de scrupule față de coloratura pe care o percepea după modele.

Van Gogh, Gauguin și Nabiștii au aplicat acest mod de expresie și Rimbaud a conferit culori vocalelor:

*A negru. E alb. I roșu. U verde. O albastru, vocale,
Voi cînta cîndva nașterile voastre potențiale!*

[O tehnică întemeiată principial pe calitățile fizice și psihice atribuite culorilor a dezvoltat un concept binar, pe baza idealismului și senzualității: ceea ce însemna reîntîlnirea cu unul dintre fundamentele Artei. Este întotdeauna minunat să observi cîte un principiu etern cu ochi noi. Încerci un sentiment de explorator încîntat de un apus. Subtilitatea contează foarte puțin în primii pași făcuți după un nou punct de pornire (care în cazul artei marchează deopotrivă un alt punct de plecare al evoluției). Autorii secolului au așezat cu spontaneitate, pe un tărîm tradițional (răscolit de barochism), una lîngă alta, încă distincte și opuse, țintele esențiale care acum cer o sinteză. Or, orice sinteză adevărată privește către adevăr.]

Era imposibil să se păstreze intacte formele aparenței dacă s-a transformat categoric aprecierea 72

culorilor obiectului. În fața înțelegerii spectatorului s-ar produce spectacolul dezechilibrului înfăptuit de asocierea a două principii incompatibile neapartenând aceluiasi motiv. De altfel, ar fi trebuit să se extragă din obiect măsurile formelor obținute cu tonuri inventate și apoi să se studieze raporturile lor. În acest scop au fost întreprinse căutări de perspectivă, contururile modelelor fiind surprinse sub mai multe unghiuri adesea inedite și s-au încercat astfel „perspectivele multiple“.

Stăpînirea realității nemaifiind revendicată cu gelozia, spațiul și limitele lucrurilor reale au devenit extensibile, putînd să se divizeze în parcele diverse și diferit colorate, alese în vederea sprijinirii exclusive a strălucirii culorilor în orchestrația tabloului.

Uneori, obiectul, considerat ca o construcție în lucru, apărea pe pînză în șiruri de nuclee de culoare. Alte grupuri de pictori proiectau figurile pe planuri reliefate spațial. Alții, interesați de amintirea Cubismului, compartimentau modelele, divizau în elemente cadastrale întinderile peisajului (cer, pămînturi, mări), fiecare parcelă fiind zona de influență a unei culori.

Toate modalitățile puse în slujba Triumfului Culoarii cereau creatorilor o sensibilitate foarte exercată și o bună cunoaștere a proprietăților materialelor lor: mase și sfîrîmături colorate. Impulsurile instinctului și percepțiile senzoriale nu erau suficiente; era de asemenea necesară multă știință aplicată la stabilirea reporturilor juste dintre nenumeratele *parcele distincte* constituind tabloul. Asemenea meserie este extrem de delicată, precisă, prețioasă și savantă (nu te poți apuca de ea cu ușurință; o astfel de atitudine ar duce la catastrofă sau la efecte pur decorative). Or, acest mod de a concepe și de a face a dat opere de mare frumusețe. Atunci cînd, conform acestor metode, suflul inspirației este destul de puternic pentru a străbate o țesătură grea și strînsă de senzații și de calcule intelectuale de acorduri (pornind de la imaginea aparentei), lucrarea se îndreaptă către noțiunea

unei realități generale suverane, față de care realitatea obiectului dat nu este decât unul dintre subiecte.

Din numeroasele expresii care țintesc către despotismul culorii ne-au rămas opere superbe. Le privim ca atare și de asemenea ca surse de elemente gata să intervină în sintezele viitorului.

De-a lungu / secolului nostru s-au manifestat și alte tendințe ale picturii de șevalet. Noțiunii de semnal de apel emis de unul sau de mai multe strigăte de culoare din compoziție unii dintre autori îi preferă valoarea de semn distinctiv al obiectului. Iată feluri de a gândi și de a vedea contrarii. Primul se întemeiază pe șocul senzației și pe efectul difuziunii în afară, cel de al doilea cere o concentrare a spiritului, și opera care ne cheamă către adîncimea ei este o rugă sau un act de meditație.

Înainte de a înscrie „urma“ modelului, artistul a trebuit să facă o alegere între mai multe aparențe extrase de el, pentru a defini caracterele fundamentale. Produsul fuziunii lor este ridicat la cea mai înaltă putere, pînă la nivelul realităților universale. Desenul și culoarea închid în ele o imensă încărcătură de principii în figura primară construită cu economia liniilor de forță ale expresiei. Astfel este pecetea dură, patetică, a ideii modelului, concepută conform aparențelor pe care autorul le-a constituit.

Și iată de asemenea reînnoite climatele Orientului antic, Bizanțului, ale Evului Mediu. Datorită operelor cîtorva contemporani, anumite raze de sfințenie izbutesc să se strecoare în atmosfera secolului nostru.

Acest gen n-ar putea fi susținut de un capriciu de modă. Presupun că acest exercițiu de accedere la realitate este, în vremea noastră, practic dificilă. Întotdeauna el cere de la artist și de la mediul său social condițiile marilor elanuri spirituale. Într-o ordine azi excepțională, țin să omagiez operele a doi artiști minunați: Rouault și Gromaire.

Și acum vreau să mă refer la cei blestemați, la cei priviți de sus de către prinții cărturarilor 74

și poezilor, de către burghezii în goană după titluri intelectuale, de către oamenii care „știu” ceea ce este viitorul artei, de către maeștrii protocolului Modei care decid „ceea ce se face” pentru a fi admis în buna societate modernă. Or nu este tocmai bine văzut în epoca noastră faptul de a acorda o prea mare atenție corpului motivului și materiei sale și de a avea pretenția să amesteci virtuțile spiritului cu aceste suporturi, reputate ca desuete.

Blestemații încearcă să descopere realitatea obiectului prin studiul datelor aparenței; acestea vor fi modificate ca urmare a pătrunderii valorilor pe care înțelegerea le percepe, ceea ce înseamnă să vrei să cunoști și să apreciezi de asemenea calitățile substanțelor care definesc materia. Într-o asemenea muncă, nici culoarea, nici forma nu domnesc în despoție; aceste două auxiliare ale reprezentării se pun în slujba spiritului pe care autorul și l-a modelat conform modelului.

Întîlnim între aceștia artiști care doresc să meargă dincolo de efectele evocării. Foarte puțin înclinați la sinteze vii și lapidare, ei preferă să se determine după numeroase concluzii gîndite printr-o analiză completă. Pe tablou, ei ordonă formelor să nu baricadeze căile care duc de la aparență la realitate; ei cer culorilor, acordîndu-le locul de frunte, să nu dezmembreze corpurile, formele, materiile, substanțele care sînt proprietățile obiectelor naturii.

E curios zvonul care bîntuie și care lasă să se înțeleagă că toate operele de acest gen nu sînt decît sechele ale unui trecut pentru totdeauna apus. Și cu toate acestea, blestemații de talent sînt asemănători artiștilor tuturor timpurilor, al căror țel era să realizeze opere împlinite asemenea unor „summe”.

Mi se pare că unul dintre actele autorilor în cauză răspunde nevoii de sinteză pe care iubitorul de artă o încearcă azi— căci ei își îmbină imaginația cu aceea a pionierilor erei noastre și lucrează pentru a face în mod original o legătură

75 între etapa experiențelor și aceea a împlinirilor.

Astfel ei reprezintă elemente importante ale evoluției.

Datorită atașamentului foarte profund pe care aceștia îl manifestă față de realitate, ei evită distrugerea totală a principiilor adevărate, vitale, de-a lungul unei perioade pradă dezordinii în artă. Din această cauză ei sînt încă mai mult blestemați după cum a fost disprețuită și ideea de realitate, pentru că confuzai o atinge pentru a o denatura.

Acești artiști izolați care luptă împotriva succesului, împotriva modei sfîrșesc de asemenea să întrunească condițiile (penibile) care îi marchează pe „independenți” într-o societate. Va veni o zi, nu într-atît de îndepărtată, în care blestemații de mare talent vor fi cei foarte iubiți.

Cea de a treia categorie (C)¹

În loc de introducere

Din remarcabila carte a lui Maurice Leenhardt *Oameni ai marelui pămînt* (Noua Caledonie, lucrare apărută la Gallimard), transcriu cîteva pasaje:

„Chipurile cioplite pe șarpanta marilor colibe mențin printre cei vii prezența strămoșului. Estetica îl incită deci pe canac să creeze figurări sau simboluri care traduc un sentiment obscur și adînc. Și o mare parte din el însuși se regăsește în manifestările artei sale. ... El (sculptorul colibeii) este în general unul din înțelepții clanului... el este plin de gîndurile vii ale trecutului, de cele care se prelungesc de-a lungul generațiilor și prin aceasta chiar acest trecut rămîne inspirația sa. Misiunea lui de sculptor este aceea de a insera acest trecut în șarpantă... Intrînd primul în coliba terminată, el aduce în modul cel mai firesc trecutul pe care-l poartă cu sine și acesta este trecutul imperial și viu care îmbracă pămîntul, îl străpunge, îl impregnează și-l face de acum înainte să fie binefăcător.

¹ Autori C: aceia care dorind să fie esențialmente ai timpului lor dau friu liber deformării abuzive (n.a.).

Figurile sculptate pe toate părțile aparente (ale colibei) nu sînt numai reprezentări ale defunctului; ele joacă rolul unui adevărat substitut. Îl scutesc pe mort de a veni să-și manifeste prezența în starea descărnată și rău mirositoare în care se găsește. Deoarece, atunci cînd s-au construit și cînd doliul, la sfîrșitul sărbătorii, este în sfîrșit ridicat, defunctul, satisfăcut, este invitat să părăsească locurile în care spiritul său este temut; figura sa în lemn ajunge pentru a manifesta de-acum înainte prezența sa reală. ... Binecuvîntarea, pentru care sculptura este intermediar, se întinde și asupra locuinței. ... Pînă și obiectele uzuale sînt marcate de această pecete sculpturală ... sulitele sînt ornamentate cu o figură, ispolul pirogilor are săpat pe mîner ochi și nas ... obiectul marcat de pecetea străbunului participă tot timpul la vigoarea lui. Se întîmplă ca trăsăturile figurii să fie stilizate pînă la a nu mai fi decît un motiv geometric. Dar o gîtuitură sau o ieșitură în partea de sus a unei prăjini ajunge pentru a aminti gîndirea primară; ornamentul cizelat nu este decît un rapel al acestui întreg ansamblu care-l depășește pe om și pentru care strămoșul este obiectivarea."

În lucrarea sa foarte documentată despre *Triburile Bamileke* (regiune din Camerun, lucrare apărută la Editions Africaines, din Paris), Raymond Lecoq scrie: „Abandonînd în mod riguros orice copie directă după modele vii, sculptorul se concentrează doar asupra memoriei sale pentru a realiza sinteze foarte simple de un mare adevăr de expresie. ... Dacă accentuează anumite detalii, o face într-un scop bine determinat de recunoaștere sau de utilizare cultuală. Pentru el, ca de altfel pentru majoritatea «Primitivilor» corpul nu are importanță, este numai un suport; capul și extremitățile sînt în general obiectul unei anumite căutări menită să «fixeze» dublul. Acest principiu este ilustrat fie prin simplul stilp încununat cu un cap, care ajunge pentru a fixa dublul, fie prin mască, preotul devenind suport. ... Reprezentările animale sînt o ilustrare remarcabilă a metodelor de interpretare, de a privi botul animalului mort,

căci este subînțeles că acesta a luat trăsăturile dublului său uman. Sculptorul nu cunoaște deci felina și știe numai că aceasta ucide cu dinții și cu ghearele; astfel el pune în valoare aceste instrumente ale morții, dându-le o putere supranaturală, capabilă să frapeze imaginația și să pună accentul asupra caracterului primejdios al sălbăticiunii."

Despre plăcerea
de a se transforma în „Primitiv“

Autorii C vor esențialmente să fie în pas cu vremea lor. În jurul nostru totul se modifică. Invențiile științei și ale industriei răstoarnă obișnuințele noastre, economia noastră, felurile noastre de a trăi. Ne îndreptăm către o stare diferită care va fi în istorie o primă stare, adică, după definiție, o stare primitivă. Aceste circumstanțe influențează simțurile noastre, spiritul nostru, viziunea noastră, astfel încît, spun autorii C, noi ne vom îndrepta, într-un viitor foarte apropiat, către a percepe, a gândi, a vedea și a ne exprima altfel decît am făcut-o pînă acum.

Aceste argumente nu-s lipsite de rațiune și se înscriu la fel de bine în tradiția reînnoirii care urmează întotdeauna răscolirilor profunde ale predispozițiilor omenești, încă din zorile preistoriei.

Iar artiștii fac parte dintre privilegiații călăuziți de facultăți divinatorii excepționale pentru a discerne mai bine organizările spirituale ale viitorului și pentru a pregăti pe muritorii de rînd să conceapă și să îndrăgească perspectivele ce sînt aproape gata să ne întîmpine. Acestea sînt datorite muncii generațiilor noastre și se întîmplă totuși ca înfățișarea lor să ne surprindă. Cutare fenomen este normal; emoția provocată de aceste evenimente recente mai puțin obișnuite ne împiedică în general să apreciem întinderea consecințelor lor și sîntem stupefiați cînd se produc. Se întîmplă de asemenea ca circumstanțe deosebit de hotărîtoare să scape atenției noastre.

Ceea ce-i caracterizează îndeosebi pe autorii C este starea de nerăbdare. Ei despică atît de iute 78

în sistemul nervos încît te năucesc. Prea tare bruscată, evoluția riscă să se oprească sau să se denatureze înainte de a-ți putea recîștiga suflul și apoi cursul lui; astfel se constituie timpul pierdut.

În lumina schimbărilor contemporane, autorul C întreprinde tăierea comunicațiilor cu trecutul și va fi lăudat mai cu seamă pentru a fi refuzat partea de moștenire grea de prejudecăți supărătoare. Dar iată că, în zelul său, el mai smulge și fibrele de umanitate care se întîlnesc în orice civilizație, de orice tip ar fi ea. Și așa apar produse lipsite de sens uman.

Desigur, totul este posibil — și de ce artiștii din acest grup nu și-ar exercita harul de prezicere absolută? Trebuie să mărturisim totuși că spectacolul anunțat, deși senzațional, nu este de natură să bucure ființele încă umane — adică înapoiate — care sînt bieții neinițiați; or, din nefericire, ele constituie marile mase de pe planetă.

„Fie că vă place sau nu, nu în această constă întrebarea“, asigură persoane remarcabil de luminate. Bineînțeles! Și aceasta ne incită atît de ferm: „Este pictat, deci este scris. Lucrurile vor fi astfel după cum vi le arătăm. De altfel ele au fost întotdeauna astfel; nu s-a știut pînă acum cum să fie «văzute». Urmați-ne, faceți un efort de acomodare; viziunea lumii, mîine, vă va părea radioasă“. Și o nouă ordine s-a născut.

Armonia, se spune, s-a înălțat din haos. Atenție! autorii C și exegeții lor ne lasă să vedem și să înțelegem că ceea ce trecea drept haos reprezintă de fapt adevărata armonie. Astfel, încă din preistorie, o falsă viziune îi îndemna pe oameni să repudieze haosul; această viziune se înșela asupra adevăratei stări de armonie. Încercați să înțelegeți! vai, ce migrenă! dar sîntem asigurați că totul va fi de-acum înainte bine stabilit.

În decursul istoriei civilizației mediteraneene și occidentale, monștrii și demonii erau minunat pictați și sculptați. Cei slabi, cei răi, le știau de frică și, pentru a nu fi lăsați pradă acestor creaturi mîrșave, se străduiau să dobîndească virtuți. De

atunci monstruosul (sau mai degrabă, ceea ce presupunem în inocența noastră astfel) va deveni calitatea banală a ființelor și lucrurilor în tablouri (față de portretele concepute de „novatorii” noștri, diavolii superbi de odinioară aveau o înfățișare umană).

Atunci când, peste câteva secole, oamenii vor ști în sfârșit să savureze lucrările de stil regenerat, care vor mai putea fi oare expresiile de natură să-l amărase? Logic acestea ar trebui să fie acele picturi după imaginea a ceea ce a fost admis cu admirație față de „un trecut definitiv apus”. Poate că anumiți vinovați vor fi trimiși să se înspăimînte în „iadurile” muzeelor; acolo vor vedea modurile aberante, atît de „depășite”, cu ajutorul cărora vechii maeștri au conceput realitatea modelelor lor. În sălile de onoare, publicul va saluta pe primitivii secolului al XX-lea a căror știință a redat calea cea dreaptă umanității care se născuse infirmă în această privință, — fapt îndeajuns de dovedit de succesiunea operelor de artă compuse de-a lungul mileniilor, „acel trecut definitiv apus”.

Un fel de obicei revoluționar s-a instaurat de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, marcat succesiv de etapele davidienilor, fervenților lui Goya, ingriștilor, romanticilor, realiștilor, impresioniștilor, nabiștilor cu Gauguin, emulilor lui Van Gogh, foviștilor, cézannienilor. În decursul acestei din urmă perioade, artiștii și gînditorii s-au înfricoșat la ideea că mișcarea s-ar putea opri. Trebuie să profităm de acest mare elan pentru a imprima artei reforme cu adevărat radicale — au conchis ei. Pe scurt, totul trebuia să fie „luat de la început”. Și autorii de tip C s-au pus pe lucru.

Noul cult pe care ei l-au instituit își datorează în parte dezvoltarea și triumful său unei analogii de aspirații cu cultul Mașinii practicat de majoritatea contemporanilor noștri în lumea întreagă. Inovatorii esteticii au binevoit să remarce că perfecționarea unui mecanism scoate din scenă modelul precedent, decretat demodat și depășit. Artiștii 80

noștri „moderni“ au inventat anual mecanici picturale și sculpturale, rămânând convinși că ele vor găsi răsunset în sufletul oamenilor pînă la sfîrșitul secolelor. Trebuie să recunoaștem că în răstimp de mai bine de șaizeci de ani autorii C au rămas fideli literei cultului contemporan care cere, în toate genurile (artă, literatură, muzică, arte grafice, produse ale industriei, publicitate): „Noul, senzația, șocul“. Această constantă energie la artiști lasă să se prevadă viitorul.

Orice reformă importantă în artă privește în primul rînd noțiunea de aparență, pe care artistul și-o făurește prin perceperea obiectului.

Este sigur că, pornind de la aparențe, mulți dintre autorii C s-au apucat mai întîi să creeze opere pe căi normale. În fapt, nici un fel de revoluție „senzațională“ n-a ieșit din asta. N-au avut ei nimic original să ne reveleze într-un limbaj armonios sau cel puțin coerent? Să nu fi fost ei dispuși să imagineze noi tehnici (după impresioniști, Van Gogh, nabiști, Cézanne, foviști) care să fi permis spectatorului să recunoască în mod fericit ceea ce discerneau aceștia dincolo de aparențe? Totuși, anumite începuturi — conforme clarelor viziuni independente — se anunțau magnifice; dar calitatea lucrărilor depășea în mod evident pe aceea a vechilor maestri aleși ca patroni? În această privință răbdarea creatorilor era la capătul ei încă din punctul de pornire a carierei lor? Și totuși, cîte speranțe oferite de numeroși autori, foarte tineri pictori și sculptori, deja maestri în arta lor, cîte opere promițătoare am primit la începutul secolului, îndeosebi de la Picasso! Și cîte capodopere în devenire, pierdute!

Cultul „Noului“ nu putea să permită maturizarea anumitor mari stiluri. Trebuiau să fie găsite, cu orice preț căi întru totul extraordinare pentru apropierea de realitatea motivelor. Dar cum să alcătuiești datele aparenței așa încît să produci efecte puternice, răscolitoare, niciodată văzute, demne de epoca noastră? Imaginația va rămîne ea trîndavă, nu va ști ea oare să țîșnească,

să transforme toate aparențele, bineînțeles fără a le aboli?

Zeii „moderni“ n-au vrut să-și facă credincioșii să aștepte. Ei au îngăduit câtorva artiști privilegiați din Occident (lor, înaintea masei publicului) să cunoască cu precădere lucrările primitivilor din Africa neagră și din Oceania.

Zeii moderni ofereau astfel oamenilor din veacul nostru câteva compensații. În societățile întemiate pe superioritatea industrială, individualismul și absența cvasi-totală a sentimentului sacru, ei au introdus mărturiile tangibile ale grupărilor omenești înzestrate cu tehnici rudimentare, cu un spirit colectiv înrădăcinat și cu un simț absolut al sacralui.

Este foarte curios să constatăm că anumiți campioni ai individualismului din secolul al XX-lea au utilizat pentru a face să prospere principiile „noului“ și ale „reînnoirii permanente“, lucrările determinate de aspirațiile cele mai tradiționale din lume.

Nu există o figură importantă executată de oamenii triburilor care să nu fi fost închinată unei rațiuni superioare. Un mare număr de sculpturi și picturi țin de totemism. „Totemismul — scria Freud — este un sistem deopotrivă religios și social. Din punct de vedere religios, el constă în raporturi de respect și de stimă reciprocă între oameni și totemul lor; din punct de vedere social, în obligațiile de la trib la trib.“

Primitivii au căutat fuziunea realității modelului cu cea a unei idei supreme, astfel încît să dea naștere unei figuri încărcate de o putere binefăcătoare sau funestă. Ea devine tabu, este consacrată și inspiră o teroare sacră. Așa încît meșteșugarul transformă aparența pe care simțurile sale au desprins-o din model, pentru a obține o soluție supraterestră.

Reprezentările de divinități, de ființe umane, de animale, de plante, de obiecte, sînt astfel dominate de o ordine de principii care suscită aspectul formelor și al caracterelor lor interne. Ceea ce luăm drept fantezie dezlănțuită nu este așa ceva, în esen-

ță. Instinctele primitivilor sînt, în cursul execuției operei, subordonate în mod sever spiritului legilor tribale. Lucrările în formele lor, culorile și expresiile lor, răspund la reguli seculare care alcătuiesc estetica, cu sacrul și cu socialul.

Numele de „primitiv“ pe care noi îl dăm acestor popoare implică noțiunea de „existență primă“, și aceasta este „singura existență“ pe care noi știm să o constatăm în matca ei din timpuri îndepărtate, în limitele cunoștințelor noastre. Nu cred că e oportun să privim astăzi foarte de sus pe cei pe care-i numim „primitivi“; dacă tehnicile lor sînt înapoiate, ei ne depășesc în pasiune spirituală. Aceasta a conferit o strălucire operelor lor, făcîndu-le atrăgătoare, obsedante. Dar dacă le contemplăm îndelung ne dau o vagă amețeală căci noi nu sîntem obișnuiți nici să le venerăm și nici să ne temem de ele.

Atunci cînd etnologii, călătorii și negustorii ni le-au arătat, totul în ele ni s-a părut insolit. Spectatorii sensibili le-au găsit o stranie frumusețe; o meditație adaugă însă respect aprecierii estetice. Le simțim foarte îndepărtate și deloc făcute pentru noi. Să le aduci în camera ta ține de dandy-ism, de sfidarea celui lipsit de credință, de aviditatea colecționarului, sau de cîtva timp, de snobism. Oricum, ele nu ne aparțin și noi nu știm să le descifrăm și în consecință nici să le integrăm dispozițiilor noastre afective. Este imposibil pentru oamenii civilizației mediteraneene și occidentale, în starea ei actuală, să înțeleagă în profunzime mișcările și produsele civilizațiilor primitive ale Africii negre, Oceaniei și Americii de Sud.

Unii autori s-au crezut probabil apți să descopere realitatea operelor tribale, și, foarte prompt, au și executat lucrări după imaginea acestora. Aparențele cărora ei le dăeau formă nu puteau decît să primească influențe afective și intelectuale foarte străine de preocupările care-i însuflețeau pe oamenii clanurilor. Necazul în aceasta constă în faptul că „novatorii“ au încercat să împingă foarte departe imitația aspectelor exterioare în timp ce magia

lucrărilor autentice era, datorită unei ignoranțe inevitabile, complet neexprimată.

Vrînd să imite în grabă prea mare produsele unei gândiri care nu era înrudită cu a sa, un autor riscă să piardă utilizarea deplină a facultăților sale creatoare și să-și tocească talentul său; de acum înainte opera nu mai prezintă decît efecte factice, și nu mai poartă însemnul unui geniu cu adevărat personal.

Nu pot să admir operația care constă în a face să fie recunoscute într-o operă formele unui obiect sacru golite de sentimentul care este rațiunea lor primă și explicația lor și care, la origine, ca să spunem așa, au fost elaborate și modelate „de dinăuntru”. Cînd e vorba de lucrări izvorîte din credința primitivă, ale cărei aspecte ne apar atît de evident stranii, împrumutul stupid aduce blasfemia într-o lumină puternică și rușinoasă. Îndepărtați dintr-o formă principiul care a motivat-o, substituiți-i acestuia, cu forța, un principiu de o semnificație cu totul diferită, și veți vedea producîndu-se dezechilibrul, dezacordul și absurdul, căci cele două părți, învelișul și spiritualitatea, devenite incompatibile, se vor distruge reciproc. Lucrarea artificial construită nu mai este străbătută de armonie; în ea funcția artei a fost oprită.

Nu este scopul meu să nesocotesc binefacerile provenite din achiziții remarcabile; neliniștea mea se oprește mai ales asupra utilizării care i se dă astăzi. Este fapt cunoscut că nenumărate direcții ale esteticii în cursul istoriei au fost redevabile schimburilor artistice dintre țări: din asta au rezultat aproape întotdeauna dezvoltări binevenite. Lucrările savanților fac posibilă perfecționarea fără încetare a hărții curenților de influențe estetice. Traficul, prietenii dintre popoare și războaiele lor au favorizat mutația germenilor modificărilor. Astfel, un mecanism complex de relații succesive în timp și spațiu a organizat largile grupări ale civilizațiilor.

Trebuie să observăm că acțiunea germenilor influenței depinde de afinitățile spirituale dintre societățile participante, de raporturile lor psihice și materiale și de capacitatea lor de receptare. Ast-

fel, încă din antichitate, jur împrejurul Mediteranei s-a desfășurat un lanț de educatori. După o îndelungată experiență, elevii, la rîndul lor, au devenit maestri, și climatul spiritual al acestei regiuni a lumii a dovedit mai multe puncte de acord în cadrul cărora a înflorit armonia civilizației mediteraneene, resort major al artei întregului occident.

S-a întîmplat ca învingătorii să adopte stilul învinșilor, astfel au făcut romanii față de Grecia, și invadatorii germanici față de romani. Dar egiptenii și-au arătat în plus decadența lor în secolul II¹ utilizînd mizerabil influențele Greciei. Pentru a lua un exemplu în afara acestui circuit, China și Japonia la sfîrșitul secolului al XIX-lea respingeau picturile din Europa pe care trebuiau să le privească. În schimb, în același secol artiștii francezi au avut bucuria să descopere acuarelele și stampele japoneze. Din imaginile pe care și le făceau după ele, aceștia n-au sesizat decît anumite aspecte ale unui grafism aerian, cursiv și conceptul de decupaj al suprafețelor colorate. Mai tîrziu, s-a aplicat ideea suprimării, ilustrată prin capodoperele lui Toulouse-Lautrec, Degas, Van Gogh, Bonnard, Vuillard.

Principiile a două civilizații, legîndu-se între ele, au făcut să apară în artă frumoase lucrări într-un stil hibrid; dar atunci cînd speciile diferă mult prea mult, nici un fel de contopire fericită a stilurilor nu decurge cu ușurință. Datorită unei îndelungate obișnuințe, unele caractere sfîrșesc să se acomodeze — mă refer la caracterele fundamentale care determină realitatea operelor la origine și nu trăsăturile surprinse dintr-o dată la suprafața aparențelor (pe care ni le constituim).

Această cea de-a doua operație se întîlnește frecvent; făcută cu discreție, de către maestrii sen-

¹ „Anumite statui de la sfîrșitul acestei perioade denumită greco-romană subliniază eșecul total al concilierii care ar fi fost posibilă între tendințele artistice ale celor două rase” — Ch. Desroches - Noblecourt. *Le style égyptien*. Edit. Larousse (n.a.).

sibili, ea introduce picanterea unei noutăți. Împrumuturile bine făcute se împletesc uneori atât de perfect cu un anumit stil, încît se integrează în rînduiala acelei civilizații. Ele vor suporta anumite modificări în opere succesive și se vor îndepărta cu atât mai mult de semnificația lor originală, cu cît se vor conforma mai îndeaproape naturii societății care le-a adoptat. Față de aceasta, modalitățile adopțiunii sfîrșesc prin a-și pierde în cele din urmă însemnul lor de „noutate”; transformate de către caracteristicile fundamentale, ele se rînduiesc printre condițiile tradiționale.

Aceste potriviri privesc structurarea părților de suprafață ale unui stil străin în armonia unei arte bine fundamentată. Rapiditatea operației este proporțională cu inteligența selecției elementelor și cu talentul autorilor care le utilizează.

Am subliniat rezultatele binefăcătoare ale adaptării inteligente a cîtorva aparențe ale artei japoneze de către arta occidentală la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Mai tîrziu, Modigliani a convertit cu delicatețe anumite trăsături ale sculpturilor din Africa neagră în picturile sale — portrete și nuduri. El a conceput o nouă formă de stilizare conformă expresiei occidentale. Era o primă încercare către o evoluție interesantă. Căutările sale n-au fost de loc continuate. Este adevărat că autorii europeni se simțeau mai puțin la largul lor în fața obiectelor misterioase ale clanurilor decît în prezența aspectelor unor civilizații superior dezvoltate, cum sînt cele din Extremul Orient, care de-a lungul mileniilor, au servit de cîteva ori drept lecție Occidentului.

Pe de altă parte, majoritatea preocupărilor modernilor noștri erau orientate către soluțiile facile ale imitației aproximative, negîndite, ale aspectelor lucrurilor secrete și venerabile. O metodă atât de brutală, întreprinsă în grabă în vederea efectului senzational, a întîrziat pornirea unei evoluții fericite și firești, care ar fi putut fi deja împlinită prin preluări și transformări judicioase (între totul conforme geniului occidental) ale anumitor tendințe ale stilurilor primitive.

A fost preferată munca pripită și exploatarea imediată a truvaiului fără a se ține seama de realitatea obiectelor cărora li se cerea înrudirea căci interesa numai partea de neprevăzut oferită de noul spectacol. Sosise momentul să răsunе tam-tam-urile. Nu erau numai chemările oamenilor din clanuri, ci și zgomotul produs de laudele esteticienilor. De fapt, tam-tam-urile neo-primitivilor îi îmbiau pe oamenii moderni la un sacrificiu; etica și estetica civilizației lor erau de sacrificat.

S-a încheiat repede socoteala aporturilor Africii negre și Oceaniei izvorâte din tradiții seculare, religioase și sociale. Rechemarea foarte insistență a acelor forme ar fi făcut să se piardă din operele contemporane care derivau de aici senzația de inedit și trebuie să credem că aceasta reprezenta principalul merit, deoarece autorii C nu zăboveau asupra proaspetelor achiziții pentru a le adăuga o meditație și un studiu.

Ghimpele „noului“ i-a făcut să străbată toate epocile primitive și civilizațiile moarte, pînă atunci prost cunoscute. Mergînd pe urmele exploratorilor și ale savanților, scormonind sările pustii ale muzeelor, ei au ajuns la splendidele vestigii ale sumerienilor, ale grecilor arhaici, ale egeenilor, ale fenicienilor, ale popoarelor germanice, ale laponilor, ale galilor, ale aztecilor — uitîndu-i pe cei mai mulți și nu i-au disprețuit nici pe etrusci. Ei au surprins în treacăt grafismele grotelor preistorice.

Într-adevăr, timp de mai bine de o jumătate de secol, o minunată aventură a avut loc, pe care îmi place să o pun în seama autorilor C, căci acești făcători ai modei au obligat clientela de toate zilele a esteticienilor, intelectualilor, ziariștilor, poeților și amatorilor (inclusiv în această ordine persoanele cucerite de mișcările trecătoare ale modei) să se întoarcă la origini și apoi să solicite atenția publicului prin îndreptățitele aplauze față de modelele originale. În această privință trebuie să exprimăm omagiul nostru față de autorii C, deoarece fără ei snobismul pe care aceștia l-au cucerit nu ar fi

admitem că acest puternic creator de obiceiuri a favorizat înflorirea unor manifestări fericite (expoziții, editări) care au reliefat atâtea subiecte de înaltă cunoaștere.

Astfel, prin lucrările precare ale unei însușiri superficiale, autorii C au îndreptat atenția noastră asupra unor lucrări majore, încărcate de mistere și tradiții. Să fie suficientă această compensație? Nu vom fi totuși covârșiți de avalanșa capodopelor născute din concepte foarte diferite descinzând cu toatele din vîrstele primare în condițiile în care pretindem că înțelegem realitățile lor, atunci cînd nu poate fi vorba de aceasta? Pe cît e de just să admirăm pe acești necunoscuți minunați, să-i scrutăm pentru a-i înțelege, pentru a-i accepta și, încetul cu încetul să ne inspirăm din ceea ce am înțeles, pe atît de zadarnic și de nefast este să grefăm aparențele îndoielnice ale ideilor pe care ni le-am făcut asupra-le, pe principiile noastre de oameni moderni. Dorința utilizării imediate și bruște a prea multor aspecte ascunse în urma unei judecări temerare a unor realități spirituale pe care spiritul nostru nu a știut să le conceapă pînă acum, duce, pe căile lăudabile ale curiozității universale, la pierderea minții.

Trebuie să te menții puternic și lucid dacă vrei să convertești în binefaceri, prin transformări inteligente, aporturile remarcabile ale societăților sau sistemelor foarte diferite — și încă o dată mi se pare imposibil ca autorii să nu poată întreprinde nimic fericit și frumos, dacă n-au știut să întrevadă puțin din realitatea acestor noi aporturi. Arta nu este un exercițiu de prestidigitație. Folosirea abuzivă a mijloacelor rapide și artificiale devenind o rutină, riscă să pregătească etapele neputinței.

Or, ucenicii primitivi ai secolului al XX-lea n-au știut să recunoască adevărurile ținute dincolo de aparența obiectelor unui arhaism autentic. Și-au acordat ei măcar răgazul? Ne putem îndoi, dată fiind graba și dezinvoltura cu care au pornit. S-ar zice, după înfățișarea lucrărilor lor, că învățătura unei formidabile inițieri sacre nu le-a atras atenția.

Ciudățenia aparentă a formelor pe care ni le puneau în față să nu fi fost ea oare suficientă pentru a oferi excitantul inedit apreciat de o sectă de esteticieni notorii cucerii de metode radicale de reînnoire?

Cum au fost folosite mărturiile admirabile ale tradițiilor antice? Pseudo-primitivii noștri le-au interpretat cu o superioară siguranță. Originalitatea unui autor era marcată în stilul parodiei sale. Se epuiza, deci, dintr-un singur gest, substanța unor opere ancestrale, apoi lenea față de reeditarea unor caracteristici foarte subliniate, îmbinată cu plictisul „de a apărea drept un epigon, chiar și numai al său însuși” a declanșat o invenție supremă; adică s-au putut remarca în tablouri juxtapuneri de fragmente de expresii diverse preluate din înșiruirea istoriei artelor (arte primitive și arhaice, desigur, dar și reminiscențele clasicilor din Orient, Grecia, Roma, din Renaștere, a foviștilor, și, în sfârșit, a poncifurilor academice). Novatorii și-au arătat sensibilitatea deosebită prin alegerea elementelor de puzzle.

Lucrările de tipul C au bineînțeles drept țel să redea realitatea modelelor după natură cu o energie inegalabilă și într-un mod cu totul nou. O mare putere era necesară pentru a determina accepțiunile deschise în întreaga lume ale atîtor sisteme succesive, care dau înțelegerii o stare de stupeoare. Aceasta a avut totuși loc, și mărturisesc că este o ispravă extraordinară. Meritul principal îi revine lui Picasso, neobosit animator al unui joc înspăimîntător, iar responsabilitatea se extinde asupra unui mic cerc internațional de cărturari, păzitori (prezumtivi) și călăuzitori ai principiilor estetice ale civilizației occidentale, care au consacrat nenumăratele *new-look* ale artei secolului al XX-lea pentru a o îndrepta pe aceasta către dezordine. Or, publicul nu i-a urmat.

Poveste de monștri

Lucrările autorilor C mă obligă să iau apărarea monștrilor. Mi se pare că aceștia spun cele ce urmează.

Reproșul adevăraților monștri

„Noi sîntem niște miracole. Pe deasupra societăților omenesti, noi constituim o castă nobilă. Puterea noastră este de temut; nimeni dintre voi nu o contestă. Nu numai alcătuirea neobișnuită a trupului nostru vă sperie; voi sînteți subjugați mai ales de strălucirea energiei supranaturale pe care noi o deținem, și de cunoașterea faptelor noastre glorioase. Aristocrația noastră cuprinde în ea zei. Mulți dintre noi strălucesc în istoria miraculosului.

Ființe urîte! spuneți voi. Eroare. Noi ne aflăm dincolo de frumos și de urît. La vederea noastră, voi auziți bubuind în voi un tunet și vă cutremurați. Noțiunea de urîtenie nu poate să atingă treapta noastră. De fapt noi binevoim să vă revelăm aspecte corporale și mintale, contrare legilor comune ale lumii voastre. Fizicul nostru împrășteie groaza. În ordine morală noi ne asumăm un rol salvator asemenea celui al îngerilor radioși, care sînt complementarii noștri; căci ei cîntă recompensele risipite preafericirilor, în timp ce semnele noastre vă previn asupra chinurilor destinate micilor păcătoși. Unii dintre prietenii noștri vă insuflă răul, în timp ce prin imagini vă lasă să vedeți totodată înfățișările lor înspăimîntătoare. Astfel, ei vă previn asupra calității mărfii. Se poate acționa cu mai multă lealitate? Ei nu sînt escroci. Vedeți, uneori ne este milă de prăzile noastre și noi ne arătăm în general mult mai „umani“ decît voi — căci esența noastră este eroică. De pildă, ce vă vine să provocați pe păzitorii bogățiilor noastre, care păstoresc liniștiți pe lingă țarcul lor — și ce-ați face voi cu aceste bogății? Folosindu-le prosteste, nu vă veți arunca în gura altor monștri slujitori ai infernului pe care, în acest caz, va trebui să-i frecventați întru eternitate?

Noi ceilalți, prinții oribili ai Legendelor, stăpînim o realitate pe care voi nu o veți cunoaște niciodată în întregul ei. Noi v-am oferit anumite extrase prin intermediul unor oameni plini de simț mistic. Ei au fost reprezentanții noștri: sfinții, barzii, poeții, alchimiștii, pictorii, sculptorii, cărora

le-am transmis puterea de a divulga unele dintre trăsăturile noastre, precum și natura operațiilor noastre.

Care sînt deci aceste secte care-și arogă astăzi dreptul de a-i desfigura pe monștri — și care, prin orice mijloace, atentează la suveranitatea lor? Realitatea noastră are semnificații precise pe care răsfrîngerile imaginilor noastre le-au comunicat aici pe pămînt. Ele n-au nimic comun cu expresiile lucrurilor terestre. Or, autorii voștri profanatori pornesc de la vrerea de a reda realitatea modelelor din natură și-și imaginează poate că, deformîndu-le în mod abuziv pe o pînză, ei vor atinge treptele Spiritului Monstruos. Acest gen de exercițiu se prezintă ca ținînd mai curînd de bucătărie decît de miracol; acesta din urmă necesită sprijinul pe puținică spiritualitate. Cum vreți să expuneți principiul Monstrului cu rețete simpliste aplicate portretelor excelentului Domn Cutărică și fermecătoarei Doamne Cutărică, ale căror suflete sînt candidede? Ar trebui să dați dovadă de o neagră șiretenie. Nu răscolind ordinea părților chipurilor și corpurilor pe tablou și complicînd această treabă (pentru ca să fie, desigur, mai greu de înțeles) prin deformări excesive ale tuturor elementelor, vă veți apropia de misterele Monstrului. Din aceste zadarnice manevre se vor ivi falsuri, imagini de monștri artificiali.

Pentru a urca pînă la noi e nevoie de altfel de țișniri pe care numai o dogoare mistică le animă. Deoarece sînteți despărțiți de energiile sacre, lucrările voastre vor stagna în zonele banale, în ciuda aerelor lor inutil arogante. Lipsite de spiritul superb al Monstruosului, ele sînt condamnate să poarte în jurul lumii și de-a lungul veacurilor, pînă ce se vor dezintegra, hora Urișeniei pure și simple, atribut al oricărei vanități.

Aparițiile noastre în orașele și satele voastre răspund unor profunde chemări populare. Popoarele se tem de noi, se preocupă de noi și le place să se teamă de noi, deoarece ele înțeleg ceea ce este bine exprimat în aparențele pe care artiștii sublimi le extrag din realitatea noastră — în timp ce oa-

menii din mulțime ridică din umeri în fața sofisticărilor voastre (jalnic mefistofelice).

Imaginile ideale ale hidoasei noastre confrerii răspîndesc idei grandioase, universale, care ațîlă în public o necesară emoție. Cu toate acestea voi nu obțineți de la spectatori decît o superficială și uscată senzație nervoasă și mai mult aceasta se topește la primul contact cu ea, căci nici un sentiment major nu poate fi menținut pornind de la o operă artificială. Și atunci pentru a vă menține amatorii cu sufletul la gură, acțiunea voastră devine o cursă fără sfîrșit, din lovitură în lovitură.

Personaje de excepție, reprezentanți ai Miraculosului înspăimîntător, noi nu evocăm decît evenimentul fantasmagoric. Or, în ziua de azi, efigiile a căror înrudire nu vă temeți să ne-o atribuiți, se întîlnesc cu sutele de mii pe simezele din lumea întreagă. Procedeele voastre mai noi tind să îmburghezească Monstrul, să devalorizeze suveranitatea lui. Voi ciopîrțiți în același timp figura Omului și misterul Monstrului. Oricine, orice, după părerea voastră, poate fi travestit în Monstru. Caracterului excepțional al Monstruosului voi îi substituiți obișnuința urîtului. Față de dramele sublime pe care noi le interpretăm, improvizați comedii sinistre pe care le glorificați în numele esteticii. Nefericita estetică, aliata noastră de milenii, nu poate decît să vi se supună, dar noi, Monștrii sacri, vă avertizăm că mînia noastră este mare. Un sfat între paranteze: priviți demonii noștri; îi amuzați, dar ei sînt în stare să vă joace o festă de-a lor, dacă vă încăpățînați să ridiculizați satanismul.“

Copilăriile artificiale

Se pot provoca voluntar ca de la sine tendințele copilăriei? Această interesantă ambiție pare: 1. să negligeze imposibilitatea de întoarcere de bună-voie la o stare de a fi pe care natura a retras-o; 2. să ignore posibilitățile instinctului care este un impuls involuntar.

O persoană care îndeplinește un act instinctiv nu este nicidecum obligată să declare că în această

ocazie s-a angajat voluntar pe calea instinctului. Când meșteșugarul dintr-un trib cioplește un chip într-o bucată de lemn, el nu spune: „Iată un portret tratat după cele mai bune reguli ale instinctului primitiv“. La fel de ciudat ar fi să auzi un copil care ar proclama: „Am schițat un desen de copil care este efectul faimosului instinct al copilăriei“.

Ființele eminamente determinate de instinct n-au intenția să facă din această stare, care le este firească, substanța unui manifest. Pe de altă parte, am putea zîmbi dacă autorii unui „modernism“ foarte avansat s-ar prezenta cu complezență și cu mirare încântată și inocentă de totala subordonare a facultăților lor în fața instinctului.

Desigur, nu e de ajuns să te lași în voia instinctului altora. Faptul de a lua ca model lucrările unor autori reputați ca instinctivi poate desigur să corespundă unei tendințe interioare de tip electiv, dar aceasta nu asigură nicidecum crearea de opere pur instinctive. Afecțiunea pe care un om o manifestă față de picturile instinctuale sau naive nu-l situează în mod necesar printre instinctivi sau naivi.

De mai mulți ani, unii autori se dedau plăcerii de a picta variații după un model pueril. „Miracol!“ exclamă de îndată cărturarii din lumea întreagă. „După ce s-au transformat în primitivi într-o clipită, iată pe magicienii noștri ai artei că dobîndesc virtuțile copilăriei!“ Ce frumos, într-adevăr. În timpul industriei atomice, oamenii reușesc de minune de a picta tablouri sub inspirația celor aflați sub vîrsta de 14 ani. Această performanță psiho-estetică lasă în urmă căutările savanților. Oricine simte azi că a călători în rachetă spre Lună este mai puțin dificil decît să pătrunzi și să evoluezi firește, la vîrsta maturității, în misteriosul domeniu al copilăriei. Și iată că cucerirea artiștilor superso-nici lasă să se întrevadă că mijloacele esteticii nu mai au de ce invidia pe cele ale fizicii nucleare. Lucrul este de acum constatat: tocmai în sfera artelor zeul „Noului“ își situează soluțiile sale cele mai stupefiantе. Dar atunci cînd *creierele* estetice nu

vor mai insista cu furie (deoarece un pic de bun simț se va trezi), produsele pe care acestea le-a suscitât într-un atît de mare număr, vor fi despuiate de luciul modei, vor face să apară ridicolă realitatea lor. Uitarea le va fi cel mai blînd refugiu.

Cubismul

Dorința de a folosi forțele instinctului a întîlnit brutal (către 1908-1909) pe aceea de a exercita intens valențele inteligenței. Din această ciocnire a țîșnit Cubismul. Mintalul a dominat instinctul. A fost o scurtă și foarte importantă perioadă a istoriei (cam de la 1908 și pînă în jurul anului 1916). Cubismul îmi apare ca o eroică vîlvătaie intelectuală. Aceasta va așterne pe multă vreme o frumoasă cenușă decorativă, dar de asemenea va introduce în mod durabil la artiști gustul de a realiza prin mijloacele artei plastice aspirații care nu aparțin propriu-zis decît intelectului. Posteritatea va afla dacă această vocație a fost fastă sau nefastă.

Voința de a înfățișa, de pildă, reprezentările ritmului, vitezei, spațiului, în stare pură și ca figuri materiale distincte, îmi pare a fi revendicarea de a atinge cu vîrfurile degetului absolutul; posibilitățile omului nu pot împlini aceasta.

Esențele vitale, mișcările universale, se revelează în fiecare moment prin elementele naturii, prin relațiile pe care le întrețin între ele. Iată ce au încercat să comunice artiștii, încă din preistorie, adesea cu mult adevăr. Operele lor corespund opticii proprii speței noastre. Evident, modelele naturale pot fi înlocuite cu forme inventate; operația nu schimbă cu nimic problema și substituirile distribuite asemenea cifrelor unei matematici imaginare, nu fac decît să tulbure înțelegerea spectatorului.

Unul din țelurile esențiale ale pionierilor grupului C, în vremurile noastre, ar fi fost transformarea mijloacelor noastre optice — ceea ce ne-ar fi permis să percepem mai bine realitatea lucrurilor, formîndu-se aparențe pînă acum de necon-

ceput (de neconceput fiind de negăsit, din lipsa unui sistem vizual ameliorat, ne asigură inovatorii). Este vorba de bravură în efortul de a ameliora fatalitatea organică. În timp ce știința promite și realizează adesea acțiuni pretinse imposibile, de ce n-am obține noi o schimbare radicală în ordinea viziunii, gîndesc noii științisti ai esteticii.

Experiențele Cubismului purtate în acest sens au fost duse mai departe cu pasiunea seriozității. Pe parcursul acestei etape, vocabula „Noul” avea o rezonanță nobilă. Nu era vorba de a uza de expedientele excentricității, ci să se formuleze, prin exemple foarte bine studiate, legile certitudinii plastice care în mod progresiv ar putea redresa felul de a vedea al fiecăruia. Se spera că această educație va aboli pentru totdeauna revenirea imaginilor detestabile din ponciful academic. Proiectul mîndru de a distruge rădăcinile mediocrității alcătuiește, tocmai datorită utopiei pe care el o îmbrățișează, caracterul simpatice (cu adevărat filantropic) al acțiunii cubiste.

Cubiștii, care erau constructori, din vocație și-au extras primele lor materiale dintr-un fragment al unei scrisori a lui Cézanne către Emil Bernard, scrisă la 15 aprilie 1904 și publicată în 1907: „Natura să fie tratată cu ajutorul cilindrului, sferei, conului, totul pus în perspectivă”. Marele om făcuse și alte recomandări, diferite între ele (fiecare proprii să suscite o Școală anume), dar destinul a vrut ca aceasta să fie înțeleasă drept unic cuvînt de către un grup de valoroși creatori. (Astfel, Cézanne n-a așezat niciodată în tablourile sale, atît înainte cît și după 1904, cilindrul, sfera și conul.) A existat deci un cubism cézannian, care s-a transformat foarte repede în cubismul analitic. Marile blocuri sumar colțuroase din tablourile de inspirație cézanniană (sau totemică) au fost înlocuite de piese tăiate în fațete cu o grijă din ce în ce mai atentă.

Se pare că autorii nu voiau să lase ignorată
95 nici o parte a obiectului. Ei delimitau mai întîi

viguros principalele zone ale topografiei modelului și proiectau planul lui cadastral pe pînză. Apoi fiecă zonă a fost studiată cu un zel nemaivăzut și, de aici pornind, a fost divizată ea însăși în parcele care au fost în mod egal analizate pentru a li se recunoaște chintesența lor de realitate. Investigarea din încordată deveni cumplită, tensionată, din științifică, romantică (sau mai degrabă barocă). Efectul scrupulului se îndrepta către dramă. Obiectul a fost descompus sistematic în elementele sale majore și acestea, la rîndul lor, au sfîrșit prin a reprezenta în cele din urmă un complex alcătuit din motive infime, bucurîndu-se de autonomie și revendicînd avantaje în raport cu celulele învecinate și cu obiectul din care fac parte. Ele își dezvăluie forma și individualitatea, sînt alipite, dar se resping, atrag atenția unele în dauna celorlalte și se află într-o neîndurată concurență. Sîntem incitați să considerăm cu intensitate o aparență distinctă de fiecare dintre nenumăratele ei părți și să resimțim imediat că ele nu alcătuiesc un tot al unei realități coerente. E foarte complicat și foarte dificil de urmărit și de cuprins cu privirea. Unitatea obiectului a explodat în schije ca urmare a unei analize de acest tip și în acest caz putem crede că analiza asta fusese cam ciudată.

Deoarece însă toate fracțiunile tabloului cubist realizează condițiile de independență între ele și față de ansamblu, de ce n-ar avea oare autorul lor dreptul să intervertească ordinea lor? Înțelegerea modelului n-ar suferi de fel deoarece și în această stare a lucrurilor, firul conducător al comprehensiunii este tăiat. Că un fragment de chip, de sticlă sau de chitară se află aici sau dincolo, ce importanță are aceasta atunci cînd exercițiul acesta asigură o mai bună echilibrare a maselor pe tablou? Așa s-a și făcut.

(Revine spectatorului să reconstituie lucrurile cu ajutorul înțelegerii sale, pornind de la fragmente disparate, subliniind, uneori chiar în *trompe-l'oeil*, spărtura unui motiv real. Trebuie ca publicul să muncească puțin, din moment ce autorul depune un astfel de efort! Cu precădere să nu ui-

tăm că atunci când se picta, sau se sculpta, între 1908—1916, în orbita industrială a automobilului și aviației, omul modern (demn de acest titlu, deci demn de viață sensibilă) întru totul zguduit de întâlniri atât de providențiale și de neașteptate, simțea nevoia organică, optică și științifică, de a nu mai privi lucrurile așa cum le vede în mod natural și de a nu mai numi pisica pisică fără să fi sfârșit în prealabil, cu ajutorul imaginației, structura acestui animal. Aceasta este ceea ce ne învață, în fond, de cîțva timp, mari gînditori și profunzi esteticieni. Noi receptăm azi cunoașterea binefacerilor energiei nucleare care s-a convertit automat în noi fenomene presupuse estetice. Să ne grăbim să profităm de acestea: cine știe ce ne rezervă ziua de mîine?)

Am încercat să indicăm anumite necazuri relative la cercetarea realității, aduse de metoda de analiză cubistă, utilizînd proiecția pe un plan a mai multor fațete ale obiectului.

Principiul constructiv care a condus Cubismul la origine a rezistat el oare analizei? Se poate răspunde în mod afirmativ aproape în toate cazurile oferite de diversele opere ale cubismului analitic. Atunci când compoziția seamănă cu un cristal tăiat, lucrul este neîndoielnic, ba chiar și când repartizarea zonelor decupate ale unui obiect este aservită punerii în pagină sensibile. Se întîmplă ca elementele geometrice să fie repartizate în ordinea formelor și a materiilor lor; aglomerarea lor este desigur, o construcție. Este de asemenea posibil, dar numai cu ajutorul unor argumente, de a atribui o cauză asemănătoare dezordinii foarte premeditate a fragmentelor, căci o dezagregare nu poate să atingă decît ceva edificat și adeseori amestecuri de materiale sînt chemate către o eventuală edificare.

97 Incercări adesea remarcabile au rezultat din tensiunea intelectuală a grupului autorilor cubiști. Se presimt în acestea excelentele preocupări ale pionierilor în vederea realcătuirii artelor plastice.

Intr-o epocă în care abuzul picturilor descriptive inepte constituia o amenințare de slăbire, o pleiadă de artiști independenți și-a luat drept misiune să atragă din nou atenția pictorilor și publicului asupra problemelor esențiale ale mișcării, ritmului, organizării spațiului. Cubiștii, reacționând față de impresionisti și fovisti, au insistat asupra importanței construcției, și au reluat în seama lor anumite condiții ale unui realism acut mergând pînă la adevărul materiei; ei și-au afirmat această tendință pînă la punctul de a practica colaje din hîrtii imprimate pe fondul anumitor lucrări ale lor.

O intenție exemplară animată de o forță irezistibilă combina laolaltă: revolta împotriva erorilor epocii, revendicarea purității, propunerea noilor metode eliberatoare și salvatoare, ambiția de a oferi oamenilor o optică nouă. A fost un impuls înzestrat cu o energie vulcanică care mi se pare că a clasificat bunul mers al ideii constructive, și astfel a încîlcit toate elementele acțiunii. Nu a avut loc nici un fel de decantare a ideilor și a mijloacelor de a le traduce. Astfel, din munca intensă a instinctelor dezlănțuite hipernietzscheean și a gândirii teoretice, au ieșit soluții încurcate.

Ele dădeau, desigur, completă satisfacție cubiștilor și partizanilor lor, căci acești animatori, rămînînd foarte îngrădiți în universul pripelii inventive (ca într-un colț de laborator), nu puteau să „vadă” și să înțeleagă la fel cu ceilalți muritori. Cu toate acestea reprezentanții acestei ultime categorii nu-și puteau închipui elaborările și, conform unui sentiment poate vulgar dar inatacabil, ei nu voiau să judece decît conform rezultatelor.

Or, pînzele cubiste ne arată tocmai aspectul, înfățișarea a ceea ce nu este terminat.

În focul unei execuții zeloase, cubiștii s-au complăcut să încheie opera tocmai într-o stare neterminată, și au înălțat în mod straniu defectul acesta la rangul calităților de invidiat.

Inovatorii promiteau o ordine încă mai perfectă decît cea a „picturii vechi” și au stabilit în mod

autoritar regulile unei anumite ordini a dezordinii.

Ei au hotărît să ajungă la realitatea modelului examinînd parte cu parte elementele aparenței. Reașezîndu-le într-o ordine inventată, ei au realizat o nouă construcție, străină celei proprii obiectului.

Înțelegem că crearea unor savante aranjamente geometrice a interesat mai mult pe autorii C decît descoperirea valorilor profunde conținute în realitatea motivului: acestea din urmă fiind aproape întotdeauna absente din tablourile cubiste. Elaborate în suprafață, tablourile nu arată decît suprafața parcelor desprinse din obiect și apoi curățate de orice germen afectiv. Pornind astfel cu o frumoasă pasiune în căutarea purității, autorii au ajuns prea adeseori, din abuzul procedeelor mecanice, la soluții de sterilitate afectivă.

Răul pe care cubiștii în genere l-au făcut propriei lor experiențe este, după mine, provocat de faptul că ei au vrut să creadă și să facă să se creadă prin barzii lor, că expresiile pe care le expuneau redau sunetul Absolutului. În starea lor, acestea apăreau ca imagini ale unor experiențe ce ar fi putut suscita lucruri noi și eficiente — dar de ce ordin? noi nu putem să distingem. Desigur că nu continuînd era ditirambilor și a declarațiilor decise asupra identității cubismului și a adevărului ideal vom ajunge în timp la consecințe fericite.

Cubiștii apăreau (pe urmele foviștilor) ca niște răzbunători. Mînia lor dreaptă împotriva academismului i-a dus foarte departe, pînă la a confunda în aversiune poncifurile și marile opere. În acest fel au putut să condamne pictura veche, adică tot ceea ce se făcuse de cînd există omul. Cu toate acestea ei revendicau anumiți strămoși; anumiți maestri au fost adăpostiți în Arca lor în vremea potopului pe care l-au făcut să se reverse asupra secolelor. Această ultimă operație le-a inspirat sentimente glorioase, căci ei nu se simțeau numai formatorii unei noi optici, dar și distrugători de trecut, înzestrați cu o amploare uluitoare. Așa s-a făcut că s-au instalat în lăcașul zeilor.

în legătură cu orișicare subtilitate cuvintele: geniu, „genialitate“.)

Eu nu cred că Nietzsche ar fi aprobat pînă la acest punct isprăvile fiilor săi spirituali, el care punea din loc în loc, ca semnale de indicatoare, maxime luminoase supra virtuții compensatoare a rațiunii.

Cubiștii s-au prefăcut că disprețuiesc rațiunea, în timp ce găseau plăceri fără măsură în raționament. Au zdruncinat facultățile inteligenței. Dar pentru a transforma viziunea omului, mai trebuia pregătită și o nouă comprehensiune; așa că pictorii, sculptorii, poeții și criticii însuflețiți de credința cubistă (Apollinaire, în primul rînd) au pornit pe căile unei filozofii în care încoerența are prioritate asupra sublimului. În afara cîtorva excepții din cursul istoriei, niciodată o producție intelectuală n-a fost mai pletorică decît la artiștii cubiști (și mai tîrziu la „abstracți“). De pe oricare din culmile pe care le-au ridicat într-o negură a ideilor, este evident că realitatea lucrurilor din natură nu se putea vedea.

Au existat două direcții intelectuale. Prima, creatoare, avea ca scop să instaureze noua pictură (cu o viziune nouă și tehnici noi). Cea de a doua se referea la explicarea unor opere împlinite și la justificarea lor. Sîntem obligați să admitem că dialecticile erau lipsite de limpezime și nu reușeau să fie înțelese, deoarece nici pînă azi n-au încetat să se repete, îmbogățite, întunecate, înfrumusețate, complicate de noi argumente la fel de uluitoare ca și cele de la începuturi.

Artiști și esteticieni își uneau competențele pentru a convinge un public morocănos. Criticii n-au devenit pictori doar dintr-atîta, și nici sculptori, dar artiștii, alunecînd pe o pantă fatală, și-au însușit aptitudinile și limbajul esteticienilor — și totul s-a prăvălit, cu strigăte războinice și frumoase cîntece de victorie, în ermetism.

De aceea cubiștii au ajuns să caute realitatea modelelor cu ajutorul teoriei. Această metodă este efecace, dacă nu înăbușă libertatea facultăților de

creație. În cazul care ne preocupă, ea s-a dovedit curînd a fi despotică. Plăcerea de a uni intim invențiile științei contemporane și principiile artei a fost considerată ca sentimentul „modern” prin excelență. Spiritul teoretic a țîșnit, s-a amplificat și a sfîrșit prin a alcătui un domeniu care poate fi imaginat ca o pînză cubistă în care se acumulează și se imbrică fragmentele unor ciudate încercări mecano-metafizice.

Mi se pare că novatorii au fost victimele unor ecuații mintale pe care le compuneau judicios, dar pe care nu izbuteau să le rezolve desigur, pentru că soluțiile problemelor pe care le examinau nu pot fi găsite cu mijloacele picturii de șevalet.

Au avut cubiștii conștiința acestei imposibilități? Fapt este că au ieșit din genul tablou, pentru că au încercat să îi adauge resurse pe care le vor căuta în tot felul de alte domenii. Dar aproape întotdeauna natura prăzii era incompatibilă cu aceea a tabloului. Multe opere ne apar ca imagini ale unei munci plină de speranță și de exasperare. Și *teoria*, prea bine hrănită cu contradicții, din ce în ce mai puternică și exigentă, a învăluit idealul original al Cubismului, ca să-l epuizeze.

Această dramă nu-i putea afecta pe scriitorii de artă cubiști încîntați de ivirea unei estetici de esență intelectuală. De-acum încolo lucrările lor aveau să pară tot atît de importante, dacă nu chiar mai necesare decît cele ale artiștilor, căci pentru a încerca să înțelegi pictura erai obligat să citești comentariul, și este sigur că speranța puternică într-o lume mai bună făgăduită prin cuvinte a fost aceea care a reținut atîtea spirite distinse și nițel superstițioase și a cîștigat un număr atît de mare de discipoli.

Esteticianul „modern” trebuia poate să se simtă suficient de satisfăcut deoarece se credea inspirat de Îngerul Bizarului—dar să fi fost oare chiar acest nobil mesager cel care-și desfășura aripile și nu un altul?

Cîteva picturi au avut puterea să scape Teoriei, și citez anumite opere ale lui Robert Delaunay

și ale lui Roger de la Fresnaye, care-mi plac pentru lirismul, generozitatea, căldura talentului pe care le conțin. Ele oferă remarcabile și abundente sugestii care par a nu fi fost bine reluate și dezvoltate de către cubiștii din generațiile tinere.

Operele Cubismului îmbogățesc domeniul decorativ. Acest fapt nu semnalează o condiție minoră; el nu cere nici un fel de justificare; tot de aceea exprimarea sa nu implică accese de amărăciune sau de mînie.

Să amintim cîte unele din experiențele puse în aplicare de Cubism: proiecția fețelor obiectului; cioplirea de forme plastice în fațete; proiectarea de motive întregi pe același plan și construirea reliefată a proiecțiilor; analize extrem de amănunțite; aglutinarea de nenumărate tipuri de sinteze geometrice (înălțarea obiectelor la „integrala” volumelor lor geometrice); imbricarea suprafețelor geometrice; și mai ales suprimarea sentimentului afectiv.

Aceste operații divers combinate determină mai multe condiții ale artei decorative. Prin asemenea reprezentări, oricît ar fi ele de remarcabile, nu se mai poate dobîndi ideea de realitate a obiectelor luate ca modele.

Anumite compoziții bine construite seduc și interesează foarte mult prin mișcarea și ritmul formelor și culorilor. Altele, expunînd imaginea tipică a dezorganizării, sugerează grosolan procedeul decorativ.

Îmi dau seama de uriașa distanță care separă idealul cubiștilor de rezultatul muncii lor. Ceea ce au prezentat nu este încă de natură să transforme optica speței umane. Cît privește influența lor asupra ambițiilor și tendințelor artiștilor contemporani avizi de „noutate”, acest fapt este o altă problemă.

Istoricii artei secolului al XX-lea ezită, cu aproximativ un an, asupra punctului de plecare a Cubismului; cei mai specializați îl situează în

1907 și opresc perioada eroică în 1914. Mișcarea continuă să se manifeste și astăzi, dar aproape toți noii veniți (după 1914) credincioși literei prototipurilor nu par să beneficieze pe lângă critica „inovatoare“ de creditul laudei depline. Ei sînt tratați ca epigoni, cu toate gravele reticențe pe care actualmente le conține acest cuvînt.

Și asta pentru că o mare duioșie se amestecă în amintirile martorilor unui moment de vestite lupte. Totuși, proiectînd toate luminile doar pe spațiul cîtorva ani, acești contemporani nu rostesc ei oare implicit eșecul acestei întreprinderi din lipsă de continuitate? Cred, dimpotrivă, că ei vor mai degrabă să arate că de acum încolo nu mai trebuie să fie vorba de continuitate. Cubiștii și-au înnoit cu strălucire expresiile lor de-a lungul a șapte ani; au dat astfel exemplul revoluției permanente.

Pe de altă parte, Cubismul multiform își bînguieste propriile legi ale viziunii, metodelor de cercetare și ale procedeele de execuție. Toate aceste reguli de construcție rău definite constituie nu mai puțin un fel de program foarte vag ca gîndire, în afara căruia nu poate ieși autorul prins în mreje de ideea unei „optici noi“. Așa se face că, în ciuda oricărui fapt, cubismul își asigură continuitatea. Nu există ucenic „novator“, oricare ar fi preferința sa față de una din miile de tendințe „moderne“ ale zilei, care să nu fie obligat să se refere la registrul veleităților intelectuale și tehnice ale eroilor (artiști și esteticieni) ai epocii primordiale.

Numeroși au fost pictorii realității care au căutat să-și desăvîrșească operele lor adăugîndu-le anumite rînduieli concepute de cubiști. Trebuie deseori constatat atunci efectele unui fel de vrajă rezultînd dintr-o solicitare intelectuală prea vie și prea susținută.

Numeroși au fost tinerii care se întrebau: „Este cu neputință ca într-o încercare de schimbare gigantică să nu existe sămînța unui adevăr superior? Avem datoria să întreprindem ancheta noastră. Dacă nu îndrăznești să experimentezi pornind de la

elemente noi, rămîi în mediocritate. Ei bine, noi reluăm primele date ale Cubismului și vom izbuti să descoperim legile viziunii făgăduite“.

Atunci cînd demersurile rămîn timide, aceasta se întîmplă pentru că presiunea intelectuală întîmpină rezistența unui firesc foarte legat de virtutea motivelor. Căutarea hotărît susținută începe printr-o dorință de sinteză — dar analiza pripită oferă nenumărate figuri și iată că tabloul se acoperă de trăsături de epură din ce în ce mai agresive. Imaginea modelului se va ascunde în spatele eșafodajelor ridicate pentru a ajunge mai bine la realitate în afara aparențelor. Și curînd numai rețelele de epure și eșafodajele vor fi cele apreciate. Or aceste schelete îi duc pe autori pînă în încăperile *teoriei*. Pictorii sînt subjugați de formulele savante care mișună în acest loc și prind gustul de a inventa la rîndul lor sisteme noi. Atunci ei își spun promotori; li se răspunde de cele mai multe ori că nu sînt decît epigoni; o, amărăciune! În acest răstimp, ei au pierdut simțul realității lucrurilor din natură și nu se mai gîndesc să-l regăsească. Fără să vrea mai întîi și apoi fără să se mai sinchisească își rînduiesc lucrarea în lumea decorativului.

Importanța pe care istoricii și criticii partizani o acordă Cubismului mi se pare a fi evaluată dincolo de adevăr. Ei au fost cu toate acestea răspunzători de efectele sale incredibile prin faptul că i-au făcut public un prestigiu echivalent cu un fel de zeificare. Prin grija unor imaginații istorice, Cubismul domnește într-un fel de Olimp. Acolo evoluează foarte mitologic pictori, sculptori și operele lor. Luăm cunoștință de faptul că cubiștii aparțin unei alte esențe decît aceea a maeștrilor din trecut. Din cînd în cînd sînt invitate în acest loc cîteva dintre umbrele distinse, cu titlul de strămoși care ar fi presimțit spiritul constructiv al Cubismului.

Alcătuitorii Olimpului cubist sînt de acum tabu; muritorul de rînd să-i slăvească și să plece mai departe! Nici un autor nu-i poate domina.

Dacă este recunoscut ca un fericit descendent al unui membru al areopagului și dacă obține o viză de epigon privilegiat, are dreptul la privilegiile rezervate fie semi-zeilor, fie eroilor mărunți, și asta numai cu titlu temporar.

Încercați acum să comparați cu Eternii pe vreun pictor sau sculptor al realității din secolul al XX-lea care nu se bucură de o favoare condescendentă pe lângă clanul olimpien: e ca și când l-ați traduce în fața tribunalului Arbitrilor Notabili. Vai vouă, vai mai ales alesului vostru, și dacă mai e în lumea aceasta, cazul lui s-a agravat. Nefericitule amator, tristule critic de artă (întârziat), veți fi judecați pentru a fi comis această fărădelege; și fiți bucuros atunci când drept orice pedeapsă vi se adresează un zîmbet de milă. Este primul avertisment.

Acestea sînt cîteva din faptele proeminente ale legendei secolului.

Cubismul a făcut mult și dintr-odată. A obținut totul sau aproape și infinit mai mult decît ar fi sperat partizanii săi în epoca eroică. Istoricii i-au oferit în diversele lor clasificări un loc de cinste, dar cu o funcție redusă oarecum la aceea a unui catalizator. Și iată ceea ce nu mi se pare proporționat cu puterea reală. Rămîne de asemenea și o anumită nedreptate de reparat.

E timpul să se măsoare formidabila anvergură a Cubismului, umbra deja răspîndită asupra civilizației, și progresele rapide ale acestei umbre.

Cubismul continuă să trăiască intens. Focarul lui nu s-a stins și fascinează și va fascina tineretul derutat de el dacă se încăpățînează să cultive dezordinea răspîndită în decursul generațiilor succesive, în întreaga lume. Cubismul protejează și va proteja cu tutela sa tendințele nenumărate ce s-au născut, se nasc și se vor naște din principiul său.

Cubismul care marchează un sfîrșit și un început pare să determine viitorul.

Folosirea unei „libertăți” nelimitate a servit unei rupturi memorabile. Mai întîi a ajutat acțiunea

înverșunată și puerilă a disprețului care a domnit la lepădarea de legile imanente ale viziunii umane și la distrugerea structurilor firești ale esteticii. Într-un vacarm de tipul „catastrofei planetare”, toate valorile au fost îndoite, răsturnate, încurcate, și în timp ce părți uriașe ale istoriei artei erau aruncate în prăpăstii, potențialul unei părți a civilizației mediteraneene și occidentale scădea treptat. Curînd acesta nu va mai alimenta însuflețirea artiștilor, dacă prin darea unor atît de masive exemple straniei instinctul de conservare continuă să se atrofieze la autorii din tinerele generații pe o atît de mare suprafață a globului.

În această vreme o anumită „libertate” în sens unic n-a fost aplicată decît condițiilor de ruptură. Fiind astfel trunchiată și condusă de o minoritate trepidantă, libertatea nu-și mai merita numele. Dar numele acesta a fost strigat și mai tare, pentru disimularea lipsei ei. În compensație s-a dat un impuls nemaipomenit acestui rest de libertate, pentru a continua mai intens distrugerea care a apărut sub forma unor elaborări inedite. Regimul de „friș liber” și al lui „treacă-meargă” a divizat încă principiul, iar nobila utilizare a libertății s-a redus la aceea a „libertăților”, care duce fatalmente la practica viciului.

Se întîmplă rareori ca un asemenea regim să inspire o construcție justă, frumoasă, puternică și stabilă. În schimb, favorizează înfierbîntările imaginației care, eliberată de controlul inteligenței, secretă valuri de incoerență. Pe aceste întinderi de ruine intuiția n-ar putea fi decît dezorientată. Lipsită de punct de plecare și de scopuri bine definite, lansată în încețoșările unei dezagregări intelectuale teleghidată nebunește, este incapabilă să-și exercite în mod util funcția.

De fapt, eroii Cubismului (artiști și scriitori) știau foarte bine ce anume nu voiau, adică aproape tot ceea ce-i precedase în arta; dar știau ei oare

exact ce voiau? Dintr-un morman de formule filozofice contradictorii, pe care le îngrămădeau cu o înduioșătoare naivitate, ei ciopleau piesele unui *puzzle* pe care nu știau cum să le orînduiască între ele, pentru că nu aveau nici o viziune a unui ansamblu bine echilibrat, și pentru că rătăciseră chiar noțiunea de realitate, ei nu puteau forma cu ele aparența completă a unui obiect (sau a unei probleme) în vederea căutării realității. Astfel încît, cei mai înzestrați dintre artiștii cubiști s-au oprit la nivelul panourilor decorative, care admit absența sumei expresiei care duce la realitatea modelului.

Au înțeles totuși cubiștii eșecul veleităților lor? Sîntem tentați să o credem, atunci cînd ne asigură, și cu cît orgoliu, că ei sînt Primitivii Viziunii Viitoare, că generațiilor ce vin le revine desăvîrșirea mării opere inițiate și, subliniază ei, uneori încă nedesăvîrșită. Să fie de conceput ca niște primitivi autentici să poată să declare: 1. că sînt primitivi; 2. că în consecință conceptele lor și aplicațiile lor nu sînt deloc puse la punct; 3. că posteritatea trebuie să binevoiască să le rezerve, pe bună dreptate, gloria ce trebuie în mod necesar acordată primitivilor.

Enormul succes cu care istoricii și criticii au înlănțuit jocurile și aproximațiile intelectuale ale Cubismului din epoca eroică, lăudate ca trăsături ale primitivismului celui mai ortodox, a încurajat mulțimi de tineri artiști să uneltească pentru obținerea avantajelor acestei stări pe viitor. Autori din diverse clanuri, în cortegii succesive pînă-n zilele noastre, prezintă ca inițiatori și se reazămă majestuos pe generațiile următoare în privința eventualului efort de a înțelege ceea ce ei nu întrevăd bine și de a reuși ceea ce lor le este greu să-și reprezinte.

Astfel s-a instaurat, datorită Cubismului, era triumfătoare a Veleității cu chip energetic.

Cubismul a transmis tuturor sectelor care derivă din el o excelentă metodă destinată să îngroașe

cețurile pe care, după exemplul lui, sînt în măsură să le emane: e suficient ca, pe rețeaua foarte complicată a operei pictate sau sculptate să se suprapună o rețea de comentarii și mai încălcite încă și apoi, mai cu seamă și mai presus de orice să se afirme că toate acestea sînt extrem de inteligente. Atunci ceața inițială este ruptă și poate apărea drept zonă de limpezime.

E vorba aici de un efect de persuasiune exercitată prin simplul mijloc al compensației psihologice care constă în lauda unei calități proporțional cu defectuozitatea ei. Această tehnică inaplicabilă în beneficiul obiectelor uzuale se revelează de obicei eficace față de opere de substanță intelectuală. Dar trebuie ca acțiunea să fie perfect pusă la punct și condusă cu tărie. Atunci afirmația este formulată în termeni preciși, virili și categorici, cu un ceva de provocare care lasă să se înțeleagă că acela care nu înțelege un discurs „inteligent” nu poate fi decît un imbecil. Amintirea unei concluzii atît de bine ticluită la pornire trebuie să vină ca seninul în urma uraganelor de texte ermetice și a averselor de sofisme, pentru a face să pătrundă în creiere oportunitatea dacă nu logica acestor manifestări grandioase ale geniului uman din secolul XX. De îndată ce cuvîntul „geniu” răsună dintr-un început în buimăceala cititorului, acesta din urmă e ca și salvat, căci a avut loc afirmarea inteligenței care a cîștigat un suflet de partea Cubismului sau pentru una dintre sucursalele sale.

Un singur orator, oricum ar fi fost elocința lui, n-ar fi putut deschide pentru cauza cubistă atîtea cenecluri, pe o atît de mare suprafață a globului. Ar fi fost nevoie de coruri multe dotate cu eminenți soliști. Ar fi fost nevoie de mult zgomot. Am mai spus-o, a existat, în epoca eroică, o credință care a ridicat o pleiadă de animatori generoși. Talentul scriitorilor a intrat în joc și va trebui să se recunoască într-o bună zi că Cubismul a fost jocul lor pe care au știut să-l răspîndească în mod universal de-a lungul victoriilor

lor succesive. Ei au infuzat artiștilor vocația intelectuală, precum și simțul „misiunii” și au transmis cărturarilor din posteritatea lor spirituală secretul plăcerii legate de asemenea jocuri.

Primii avocații ai Cubismului erau nevoiți să aducă argumente mult mai izbitoare decât cele care fuseseră formulate pentru apărarea Fovismului, din cauza mării diferențe a posibilităților de înțelegere a celor două picturi. Au fost prețuite avantajele instinctelor dezlanțuite și satisfacțiile senzoriale care rezultau din ele, în fața lucrărilor fovilor, fără să se mai menționeze partea inteligenței, în timp ce această facultate a apărut ca unul dintre cei mai importanți factori ai actului cubist. Trebuie să ne oprim aici o clipă și să remarcăm de îndată că principiul inteligenței umane, printr-o vrajă cubisto-nietzscheeană, pare să fi fost purificat, modernizat și cu adevărat foarte repede răsturnat astfel încât să devină apt să servească răsturnarea absolută și întru totul înzestrat cu optica speței noastre.

Reforma spiritului urmărită paralel cu elaborările artiștilor era în esență un bun al cărturarilor. Și era absolut firesc ca o asemenea operație să fie condusă de specialiști. Să ne amintim că aceștia erau la început de bună calitate retorică și că mai ales Apollinaire aducea în această aventură a artei greutatea geniului său poetic, a prestigiului său și sensul feeric al mistificării.

Scriitori, poeți, filozofi, critici de aiurea n-au putut rezista la încercarea atât de tipic „modernă”, care trebuia să ajute la transformarea lumii printr-o incredibilă răsturnare a ideilor estetice, și se poate admite că, în cursul etapelor următoare, cei mai străluciți dintre esteticieni au fost fascinați numai de simplele jonglerii ale intelectului, așa că s-au angajat fără ezitare în aceste exerciții pentru a putea aprecia de îndată plăcerea apropiată de aceea a „artei pentru artă”, care eludează dificultățile legate de realitățile universului natural. Și nu era deloc nevoie să se contem-

ple îndelung operele artiștilor pentru a elabora teorii extraordinare.

Deci ce făcea inteligența umană? I se impunea sarcina integrală care consistă în găsirea unor soluții elegante pornind de la elemente adeseori contradictorii între ele și rău adaptate la situația tabloului. Și cum această necesitate o înverșuna, mi se pare că inteligența a dat înapoi în favoarea imaginației, care, lăsată singură, a conceput ușuratec balet de greoaie sisteme. Era ispititor să-i fie confundat demersul cu acela al inteligenței, și s-a rămas în imaginar asigurînd că legea viziunii noi se forma prin folosirea unei gândiri juste.

Înțeleg foarte bine interesul capital al acestei pretenții. Cînd nu mai este vorba de a transforma absolut optica oamenilor, vederile spiritului trebuie să se sprijine pe certitudinea unei doctrine raționale. Căci fără ajutorul unor demonstrații indiscutabile care asigură validitatea propunerilor și înlănțuirile lor, piramidele de termeni nesiguri se clatină și se prăbușesc la cea mai slabă suflare a bunului simț. Iată de ce era necesar pentru Cubism să situeze imaginările sale sub insemnul inteligenței revendicat cu tărie.

Or, în frivolul curent modern, lipsa unui principiu dintr-un lucru poate fi compensată (momentan și numai la suprafață) prin prezența oamenilor considerați drept personificări ale principiului, a celor care afirmă că acesta există deopotrivă în numitul lucru; atunci mulțimile nu mai au ce face decît să se incline. Este sigur că, dînd gir unor invenții hazardate asupra unor subiecte atît de importante, acești oameni își asumă o grea responsabilitate. Ei riscă mult în fața posterității care ar putea eventual să le conteste proprietatea principiului. Și iată cum, printr-o anumită latură, Cubismul suscită, în afară de sensibilitatea artistică, o dezbatere a cărei miză este inteligența.

Avocații Cubismului au cîștigat desigur partida în mediile „inteligenței” internaționale. Firma unei inteligențe supreme a fost înălțată în zorii perioadei eroice pentru a proteja noile desfășurări

estetice, și această operație a fost foarte abilă, deoarece a permis să fie raliate noii acțiuni de-a lungul unei întregi jumătăți de secol, pînă-n zilele noastre, un număr impresionant de clocotitori esteticieni și în general toate persoanele care, însuflețite de un sentiment foarte onorabil, aspiră să dobîndească facultatea de a gîndi just și adevărat, sau măcar să se bucure de titlul ei.

Expunerea unei doctrine atît de nouă (Cubismul) care angajează prezentul și viitorul artei se desfășoară în special în exegeze variate, care împrumută de bună voie limbajul ermetic al pitagoricienilor și al alchimiștilor. Cu toate acestea, nicidecum numele lui Descartes n-a fost atît de des pronunțat ca în ultima vreme, fără îndoială pentru a se exprima nostalgia bunului simț.

Autorii, care desfășurau cunoștințe poate nesigure în stilul tenebros al unei gnostici moderne, au fost de la început considerați drept cărturari de o altă esență, neapărat superioară. Aceștia au fost primii Notabili, deținători ai arcanelor unei tradiții foarte proaspete.

Astăzi, privilegiții alcătuiesc o mică populație de inițiați care se recunosc între ei, se încurajează, se felicită pe toate continentele; ei alcătuiesc rețeaua deasă, foarte întinsă și puternică a notabililor, priviți pentru totdeauna ca arbitrii depozitari ai sensibilității artistice garantată de inteligență. Foarte curios, ei pretind mereu că sînt persecutați de un despotism academic al imaginației lor, cînd de fapt ei domnesc atotputernici și dictează propriile lor legi în lumea actuală a artei.

Pe scurt, intelectualii partizani ai Cubismului propun autorilor alegerii oamenilor două ipostaze foarte distincte în materie de estetică: aceea a inteligenței (vreau să spun ceea ce ei consideră ca atare), și cealaltă. Această cealaltă îmi pare a fi, în actuala stare a lucrurilor, partea independentă. Pentru a o urma trebuie să știi a domina în tine însuși teama de a nu părea „modern”. Atunci este posibil să te ridici deasupra rețelei notabili-

lor, și apoi să regăsești, în pace, sensul realității lumii, indispensabil celor care țin să creeze noi opere impregnate de realitatea modelului.

Zadarnic se neagă sau se neglijează în zilele noastre importanța triumfului Cubismului. Se resimte că el a implantat puternic în mentalitatea nenumăraților artiști și esteticieni din secol un dispozitiv de căutări teoretice și metafizice, a cărui atracție îi îndepărtează progresiv de obiect, de aparență și de realitate.

În dorința lor de reconstrucție totală, animatorii Cubismului au încercat să transforme de asemeni și semnificația cuvintelor, ceea ce face ca schimbul de idei să fie din ce în ce mai dificil. Au inventat noi noțiuni pentru termenii: libertate îndrăzneală, puritate, creație, distrugere, viziune, haos, inteligență, logică etc., și au ilustrat definițiile inedite cu exemple care derutează înțelegerea firească.

Pe calea confuziilor deschise de Cubism, se îngămădesc operele, teoriile, rețetele și triumfurile unei alte secte estetice, care se arată a fi și ea de foarte mare importanță. Ea înglobează toate „abstracțiunile“.

Cu toate acestea după șaizeci de ani de regim cubist, publicul continuă să întoarcă spatele operelor, explicațiilor și justificărilor Cubismului.

Cea de a patra categorie (D)¹

Categoria D a convenției noastre reunește autorii care realizează forme cărora le-au dat numele de „abstracțiuni“.

¹ Reamintim că, după convenția noastră, categoria A desemnează pe autorii care se opresc la aparența pe care și-o făuresc după un obiect și o consideră drept realitate. Autorii B lucrează întru descoperirea realității modelului, pornind de la aparențele pe care ei le surprind. Toate tendințele artelor plastice ale realității se găsesc în această categorie. Autorii C (printre care figurează cubiștii) consideră că este necesar să fie complet transformată optica umană pentru ca să se ajungă la realitate. Supunându-se teoriilor, ei sfărâmă, dislocă aparențele pe care le percep, dispersându-le sau deformându-le în mod abuziv elementele (n.a).

Caracterul fundamental al operei numită „abstractă“ rezidă în desprinderea de natură și în general de orice lucru cunoscut. Opera constituie, după exegeți, un obiect creat de către artist în însăși ființa acestuia; este un obiect nou, nemaivăzut vreodată, pur ca origine, și a cărui elaborare a fost lipsită de orice intenție de asemănare cu motive reale. Dacă, după executarea lucrării, un lucru din lumea exterioară afișează o analogie cu vreun element al compoziției „abstracte“, ei bine, cu atât mai bine; aceasta dovedește că autorul este înzestrat cu o previziune universală.

Natura acestor condiții suprimă, indiscutabil, realitatea unui model care este ceea ce se vede, pentru că acesta este interzis în procesul artei abstracte. Mi se pare mai potrivit în acest caz să se abstragă „abstracția“ unui capitol consacrat pînă acum „realității și aparenței“ în tablouri.

Cu toate acestea producțiile numite „abstracte“ ocupă în zilele noastre un volum atît de uriaș în lume și provoacă un asemenea tapaj, încît n-aș putea rezista ispitei de a examina, o dată mai mult (și ca orice om de artă), calitățile unui fenomen estetic foarte interesant în sine, „îmbolnăvit“ de o umflare absurdă a posibilităților ce-i sînt proprii și, fără îndoială devenit nefast pe negîndite prin utilizarea unei confuzii care se mite în mod abuziv în ceea ce-l privește.

Partea a doua

ARTA „ABSTRACTĂ“



Titlul, opera și doctrina

Titlurile generale care se dau nediferențiat mișcării reputate ca abstracte păcătuiesc prin lipsă de concordanță cu natura operelor.

„Non-figurativ” este un cuvânt rău ales pentru a desemna o compoziție (oricare ar fi tipul acesteia), aceasta fiind în mod necesar constituită din figuri (o pată formează o figură). Caz extrem: o pânză acoperită de o tentă uniformă expune dreptunghiul (sau cercul sau...) suprafeței sale, adică o figură.

„Abstract” nu oferă o calificare mai fericită. Executarea unei figuri nu este un act abstract. Oricine știe de asemenea că noțiunea de abstract înlăturând folosirea oricărui obiect, nu poate indica forme și nici nu poate utiliza materii (suport, culori); să nu se confunde alb (neabstract) cu albeață, care deține titlul.

Cît despre abstracție, ea este prin definiție o operație intelectuală de separare a unei calități sau a unui lucru. În alegerea acestui cuvânt remarcăm o puternică înclinație a autorilor „moderni” pentru elaborările intelectuale.

Calitatea abstractă nu creează un subiect, dar ea este degajată de acesta, asemenea unui parfum. Nu există reprezentări făcute de om care să nu-l exprime. Nu există realitate fără o parte de abstracție, și o operă a realității este emoționantă propor-

țional cu vioiciunea iradierii principiilor sale abstracte. Se poate spune astfel că tablouri sublime aparținând „unui trecut apus pentru totdeauna” sînt cu mult mai abstracte decît cele mai bune compoziții ale recenților noștri „novatori”. Nu se înțelege prea limpede de ce aceștia din urmă se situează ca inventatori, ca extractori de chintesențe transcendente și unicii beneficiari ai valorilor emise de om, începînd cu zorii umanității.

Pentru a se încerca justificarea unui titlu (și a-i obliga curtenitor pe „abstracți”), trebuie să ne refugiem într-o deschidere de posibilități oferite de noțiunea de abstracție, închipuită ca acțiunea care separă reprezentarea artei de lumea exterioară. De aici rezultă suprimarea voluntară a oricărei asemănări cu obiectele naturii. Dar atunci, lucrările realizate nu sînt tablouri, deoarece pictarea tabloului constă în a se face recunoscute și cunoscute încă mai bine ansamblul forțelor lumii interioare a artistului cît și obiectele lumii exterioare.

Dacă lucrările artei numită în disperare „abstractă” nu sînt tablouri, atunci ce sînt ele? Răspund: altceva, fără să pun vreun accent peiorativ. Dar ce este oare acest altceva?

Dacă ar fi perceput precis de către promotorii săi (intelectuali și artiști), titlul potrivit ar fi ușor de găsit. Și cînd spun că aceste opere, fără temei pretinse a fi „abstracte”, sînt compoziții decorative, corul imprecățiilor se dezlănțuie și se consideră necesar, pentru a nimici oribila afirmație, să mi se arate colinele ridicate din milioane de cărți, studii, glose, manifeste, mesaje, articole, articolașe, prefețe, scrise în toate limbile, care se îmbogățesc an de an cu noi sedimente. Mă uit la mulțimile internaționale de cărturari, pictori, sculptori, la poalele acestor munți; ei admiră în timp ce fumuri dese se înalță din straturile de texte adunate pentru a alimenta ceața care se revarsă deasupra cîmpiei. „Iată ceea ce explică totul”, îmi șoptește o voce gravă. Într-adevăr, într-adevăr! Mai întîi surîd cu ironie și apoi o suferință se strecoară în mine la gîndul viitorului, căci sînt atîtea ființe tinere care

neîncetat vin să îngroaşe rîndurile adoratorilor disciplinaţi.

Dacă n-ar fi fost vorba decît de raportul titlului şi al operelor, aceasta n-ar avea decît o importanţă relativă — şi toată lumea ar interpreta lucrurile așa. S-au văzut firme care nu erau decît precare indicii ale tendinţelor pe care le desemnau (ca: impresionism, nabism, fovism).

Din nefericire pentru întreprinderea „abstractă” între reprezentarea picturală şi titlu, s-a interpus doctrina. Aceasta a suferit la rîndul ei şi acţiunea calificativului, şi încă într-un mod foarte direct, deoarece funcţia sa naturală este de a expune ceea ce semnifică raportul titlu-operă. Nefericita doctrină, hărţuită de fenomene contrarii, se străduieşte să demonstreze ceea ce nu este demonstrabil şi să pună de acord între ele noţiuni incompatibile cu cea mai bună intenţie posibilă. Ea se afundă, orice ar face, în confuzie, dar caută totuşi să se smulgă trăgînd concluzii spectaculare, din raporturile formate abil cu termeni al căror sens a fost denaturat de nevoile tezei.

Nu există nici măcar o singură glosă care să pună clar problema artei „abstracte” şi binele suveran decurgînd din aplicaţiile ei. Sisteme filozofice, metafizice, atomice, astronomice, biologice, cosmice au apărut, dispărut, au renăscut sub alte forme; era nevoie de acest mare curent de ecrane de fum pentru a ne opri de-a binelea la această evidenţă: o compoziţie „Abstractă” nu este un tablou.

Anumite texte luate izolat ar putea seduce pe lectorul curios şi neiniţiat, atunci cînd acestea susţin abil argumente care par să privească opere concepute după viziunea izvorită de dincolo de o eră apusă pentru totdeauna. Dar dacă operele, obiecte ale glosei, se arată, atunci totul se năruie şi nu rămîne, vail decît afirmaţia exegetului, ceea ce explică faptul că doctrina abstractă se sprijină pe afirmaţiile de mii de ori repetate de esteticieni de vază. Aşa încît, este fundat de a se recomanda

încă o dată și fără ironie, pentru minunata și cea mai îndelungată coexistență a textelor și a operelor abstracte, utilizarea unei retorici care scapă complet înțelegerii umane. În această ordine de idei există mari reușite.

O doctrină ne apare solidă și elegantă atunci când este construită pe rațiuni sigure și pe fapte incontestabile.

O doctrină incertă, dar bine apărută, poate să câștige audiențe și să păstreze un mare prestigiu atunci când, necerînd exemple din lumea terestră, ea rămîne restrînsă la domeniul abstract. Asta este treaba sofistilor.

Operele de artă admirabile se pot foarte bine lipsi de doctrine și de titlul de sistem.

Operele mediocre sau ininteligibile au o nevoie urgentă de doctrine care scufundă defectele într-o apă tulbure, pseudofilozofică, și care pot da o nouă strălucire semnelor firmei.

O lucrare excelentă riscă să rămînă multă vreme neînțeleasă atunci când constituie obiectul unei doctrine „tabu” care se străduiește s-o plaseze în alt gen decît al său (ca atunci când notabilii ar afirma că elefantul este o varietate mobilă de ciupercă).

Operele zise „abstracte” sînt rău slujite de doctrina cu același nume. Or, fără aceasta, ele nu se vor bucura de prestigiul acordat lucrurilor superioare.

În ceea ce privește doctrina „abstractă”, ea ar fi pură și puternică fără prezența stînjenitoare a operelor pe care ea se întemeiază totuși.

Atunci ce să conchidem, ce să decidem? Se observă efectele forțelor care se susțin și se contrazic totodată. Aceste mișcări de derută au fost provocate de spaima titlului însuși (artă decorativă) care se potrivește lucrărilor „abstracte” în ciuda sentimentelor filozofice sau nu, mistice sau nu, care-i însuflețesc pe autori în timpul exersării lor cu „abstracțiile”. Numai de dragul amînării unei calificări,

119 care, prin ea însăși dealtfel, nu cuprinde nimic

umilitor, exegeții și artiștii „abstracți” seamănă pînă la orizont bastioane fortificate cu doctrine.

Dacă Cubismul n-ar fi existat, mișcarea „Abstractă” n-ar fi avut loc.

Se poate crede că unele dintre principiile sale sînt deja evocate în carta cubistă formulată de Guillaume Apollinaire în lucrarea sa *Pictorii cubiști — Meditații estetice*, publicată în 1913, la Eugene Figuière & Co.¹

Apollinaire a divizat cubismul în patru tendințe. Noi transcriem pasajele privind ultimele două:

„Cubismul orfic este o altă mare tendință a picturii moderne. Este arta de a picta ansambluri noi nu cu elemente împrumutate din realitatea vizuală, ci în întregime create de artist și dăruite de el cu o puternică realitate. Lucrările artiștilor orfici trebuie să prezinte simultan o bucurie estetică pură, o construcție care cade asupra simțului și o semnificație sublimă, adică subiectul. Aceasta este arta pură. Lumina operelor lui Picasso conține această artă, pe care o inventează la rîndul său Robert Delaunay și către care se străduiesc de asemenea Fernand Leger, Francis Picabia și Marcel Duchamp.”

„Cubismul instinctiv, arta de a picta ansambluri noi împrumutate nu din realitatea vizuală ci din aceea care-i este sugerată artistului de instinct și de intuiție, tinde de multă vreme către orfism. Artiștilor instinctivi le lipsește luciditatea și o credință artistică; cubismul instinctiv cuprinde un foarte mare număr de artiști. Ivită din impresionismul francez, această mișcare se extinde acum în toată Europa.”

Este adevărat că primele opere ale unei arte zise „abstractă-concretă” au fost realizate în 1909 de Picabia (o pictură) și de Kandinsky (o acuarelă), dar nu este interzis să aproximăm că spiritul și viziunea acestor precursori erau pregătite cu aju-

¹ Cartea a fost reeditată în 1950 la Ed. Pierre Cailler (Geneva).

torul studiilor și al maximelor primilor cubiști. N-au arătat ei cu o suficientă precizie că construcțiile naturii prețuiesc puțin în ochii unui renovator al opticii umane? Picasso și Braque inventaseră deja în 1909, compoziții foarte avansate în acest sens. Reușita lor a fost remarcabilă în 1910, și noile îmbinări au devenit aproape perfecte pe anumite pânze, în 1911 și 1912, grație mai ales eforturilor lui Leger și ale lui Picabia.

Restricția pe care tocmai am formulat-o scrupulos ține de faptul că mici amănunte, după asemănarea unor elemente detașate dintr-o persoană sau dintr-un obiect, pot fi descoperite privind cu atenție compoziții care nu amintesc de nici un alt lucru cunoscut în marea lor întindere. Trebuie să reținem deci că anumite pânze cubiste din epoca eroică capătă un aspect global care se va regăsi în numeroase opere „abstracte” concepute ulterior. Cu toate acestea, micile infrațiuni (rechemări la real) întâlnite în primele experiențe denunță marile diferențe de dogmă dintre cele două școli.

Artistul cubist își caută modelul în lumea exterioară, dar noțiunile teoretice pe care le-a îngrădit în vederea obținerii realității îl incită să sfarme aparențele pe care și le-a făcut după un obiect pentru a construi, din nou, un motiv de nerecunoscut.

Artistul „abstract”, dimpotrivă, nu vrea să primească nici un model din afară. El cere eului său numai motive pe care le traduce în forme, culori și ritmuri. Acestea sînt, ne asigură el, expresiile propriilor sale impulsuri de moment.

Cele două genuri se întîlnesc uneori la liziera ermetismului, în timp ce se separă net în ce privește alegerea calității și a sursei temelor.

Față de motivele din natură, comportarea „abstractului” îmi apare mai blîndă decît cea a cubistului, căci acesta din urmă le revendică pentru a le disloca, pe cînd celălalt, îndepărtîndu-le din îndeletnicirile sale, nu le pricinuieste nici un rău.

Cubismul lăuda liberatea nelimitată a artistului față de obiect. Artistul nu este la el acasă stăpînul

destinului lucrurilor ? Care pe care, îi spune cubistul modelului său. Natura nu te-a alcătuit după gustul meu — te voi denatura, sînt liber s-o fac. Toate astea sînt din vina ta. Nu te-am putut face să-ți destăinui realitatea; astfel îmi revelezi neputința mea. Păstrează-ți deci secretul, dar te voi arăta încărcat cu o realitate inventată de mine și care va ascunde adevărul tău nedivulgabil, incomunicabil. Pînă una alta, cred că vei fi mai degrabă măgulit să devii un alt lucru datorită puterii teoriilor mele. Era suficient să înaintezi pe această cale foarte specială a „libertății“ pentru a crede că, dacă un obiect din natură poate fi făcut de nerecunoscut fără pedeapsă și în mod glorios, înseamnă că el nu are în tablou nici un folos. Nimic nu este mai de temut decît deducția just emisă plecînd de la premise false. Noi datorăm acestui fel de exercițiu mental nașterea artei abstracte.

Refuzul lumii exterioare

Neaderarea la natură determină caracterul singular al artei „abstracte“, care se pretinde a fi un remarcabil izvor de tablouri. Disprețul afișat de cubiști față de atîtea forme ale artei din trecut, pare să fi avut drept consecințe disprețul generalizat al „abstracțiilor“ pentru toate obiectele pe care tablourile le exaltaseră pînă atunci. Efectul acestei predispoziții s-a extins asupra naturii întregi. Suprimînd astfel totul prin spirit, era necesar totuși să se facă să apară alte lucruri. „Materialele unei lumi noi, conformă adevărului modern, sînt în noi, au apreciat novatorii, noi trebuie deci să refuzăm de a lua în considerație ceea ce există în afară de noi; opera noastră izbăvită de miasmele terestre va traduce o acțiune de o puritate fără precedente.“

Nu confundăm aici puritatea cu o constrîngere mintală, cu îngustarea cîmpului de percepție ? Refuzul lumii vizibile nu implică el, pe de altă parte, mărturisirea totală a unei neputințe de a atinge în adînc realitatea obiectelor ?

Întrebările acestea n-au fost puse. Cuvîntul puritate a subjugat imaginațiile și a iluminat cu harul său rubrici atrăgătoare: „artă pură“, „pictură pură“, „sculptură pură“, „abstracție pură“, „senzație pură“ etc. Referința la puritate era considerată aptă să sanctifice doctrina nouă și toate aplicațiile ei.

Astfel, autorul rămînea față în față cu „eul“ său purificat de paraziții dinafară. Ei bine, fapt unic în istorie, aveam să fim admiși să vedem într-adevăr acest „eu“ izolat, în stare brută, animat pe pînze înrămate, în imagini de pulsații mai elocvente și mai frumoase decît curbele oscilațiilor înregistrate de aparatele științifice.

Cînd Noul senzational se colorează de puritate, este o clipă mare pentru umanitate, se împlinește o uriașă experiență, mai stimulatorie chiar decît aceea a cubismului, mai științifică, adică mai conformă cu spiritul timpului nostru.

În această zvîcnire, imaginația nu mai poate, nu trebuie să se mai oprească; ea umple de orgoliu inima „novatorilor“ și convinge că planeta noastră, în zilele noastre, este sălașul unei generații spontanee de supraomeni.

Există omul și mediul său înconjurător. Este evident că omul aduce totul către sine și încearcă să convertească la propriul său numitor raporturile existente între el și ceea ce percepe. Căci între el și ceea ce este în afara lui, s-au produs neîncetate schimburi; omul și lucrurile ce-l înconjoară se află într-o permanentă acțiune reciprocă. Dacă el oprește această mișcare, despărțindu-se de obiecte și de memoria pe care o are despre ele, el se lipsește de hrana sa vitală.

În izolare absolută, lipsit de rezervorul inepuizabil al cauzelor infinite ale însuflețirii, funcțiile sale spirituale și senzoriale se istovesc și el tinde către starea de mort-viu. Să subliniem că acest gen de operație este imposibil. Permanența abstractului pur nu este decît un joc morbid al imaginației.

Să considerăm exercițiul, mai plauzibil, al separării de imaginile lumii exterioare limitată la perioada execuției unei lucrări de pictură sau sculp-

tură. În acest caz autorul, respingînd deliberat aspectele fizice ale ființelor și ale obiectelor care au alcătuit starea sa de a fi, nu vrea să audă decît ecourile lumii sale interioare. Este dreptul lui.

Dacă din munca aceasta el face, în tot timpul existenței actul esențial al operei sale, sîntem îndreptățiți să credem că, reținut de numai atenția față de adîncurile ființei sale, el nu mai ține să participe la mișcarea de simpatie universală. El nu mai acordă prietenia și nici asentimentul său animalelor, vegetalelor, mineralelor, operelor de artă, obiectelor, care, prin diversele lor asamblări compun chipul planetei, adică o porțiune din Tot. Calitățile afective ale contemporanilor săi nu-l ating cu nimic mai mult pe abstractorul de chin-tesențe. El ia atitudinea unui denigrator sau aceea a unuia indiferent față de natură. Aceasta a produs formele și ființele care nu-i convin, întrucît el refuză să reproducă în operele sale pînă și urmele lor, opere care, a decis tot el, dau în mod absolut modelele lucrurilor lumii ideale „moderne“.

Artistul „abstract“ preferă să se învîrtească fără încetare în jurul eului său și de aceea lasă să se înțeleagă că în universul său personal nu sînt acceptate imaginile pămîntești. În schimb, rămîne într-o relație reciprocă cu operele autorilor frămîntați de același concept separatist. Astfel, mișcările perpetue de rotație în jurul nucleelor lumilor interioare respective (secătuite de amintirea oricărui aspect cunoscut) ne face cunoscută noua existență a galaxiilor care resping influențele Terrei noastre.

Este o întrebare subînțeleasă; oamenii raportează totul la ei, preafericită tendință care le permite să făurească științele, artele, industriile, fundamente și mărturii ale civilizațiilor lor.

Și mai este de asemenea sigur că cel care nu vrea să traducă nimic din ceea ce percepe, nu dă decît o atenție fugitivă obiectelor și faptelor lumii exterioare și nu cîștigă cine știe ce pentru sine.

Această disciplină implică o perfectă iubire de sine, izvorîta dintr-o excelentă opinie care poate

fi visată în raport cu resursele posibilităților noastre. Ar fi de crezut că noi sîntem în stare să creăm opere în mod neîncetat, curent și absolut, numai cu elementele unui fond ineputabil, complet, supra-abundent, pe care-l primim la naștere. Să recunoaștem că un umanism dedus din aceste seducătoare principii se sprijină pe treptele divine.

O înclinație atît de puternic optimistă subliniază absența totală de umilință. Pe bună dreptate se spune că dispar totodată și sechelele fricii și, odată cu ele, aceea care secretează o prea cinstită vanitate; căci opinia despre celălalt nu poate să conteze în fața ființei care, respingînd imaginile pe care le vede în jurul său, se consideră drept creator primordial al unor forme exemplare. El nu are nevoie să scruteze obiectele, din afară, deoarece tot nu ține să le exprime în asemănarea lor. El poate face deci orice; situîndu-se dincolo de bine și de rău, de frumos și de urît, nebun de orgoliu, fără măcar un strigăt de luptă, el ridică deasupra popoarelor isprăvile sale uluitoare. Și iată că sub ochii noștri se umflă, mai ales de vreo douăzeci și cinci de ani încoace, o lume a artei de un concept unic în istorie.

Fiecare poate lua parte la această mare bucurie. La prima vedere nici nu pare prea greu. Dar doctrina intervine și recheamă condițiile de admitere. Acela care înaintează cu timiditate pe calea „abstractă“, nu este el un impur lipsit de întreaga conștiință a puterii suverane proprie Omului-Singur, Omului-Unitate, Omului-Tot ?

Pe de altă parte dacă operatorul execută cu îndrăzneală compoziții „abstracte fără să se pătrundă, ca un adevărat mag modern, de calitatea sa de abstractor primordial, înseamnă că el este un epigon de mărunță estetică, sau chiar un farsor, sau poate un decorator oarecare. Presupun că nu este tocmai comod să te porți loial ca „abstract“ abstracționînd în puritatea credinței „abstracte“.

Iată un subiect suplimentar de perplexitate: cum să se deosebească, după operele miruite, adevăratul credincios de impostor ? Este imposibil,

125 dată fiind similitudinea calităților compozițiilor

ermetice aparținând unor diferiți autori. Or, închipuiți-vă că rezultatul muncii trișorului ne pune în față acorduri mai fericite de culoare și găselnițe mai stimulatorii decât lucrarea unui doctrinar integru: ce dramă! ce enigmă eternă (căci este foarte puțin probabil ca profitorul „abstracțiilor” să se demaște)! În legătură cu aceasta trebuie să credem că oricare om îndemnat și viclean poate fi înălțat de cercurile cărturarilor din lumea întreagă la titlul de maestru al artei „abstracte” în (spiritul doctrinei)?

În ce fel? Pentru ce? În ce scop?

Umilința, simpatia, dragostea, nevoia de cunoaștere sînt în raporturi intime cu modul de viață și cu cel de a crea. Dacă mediul înconjurător ne șochează pînă la refuzul imaginilor sale (conform legii artei „abstracte”), aceasta se întîmplă pentru că trăim într-o natură atroce în mod absolut. De ce acest cinism mărunț și aceste simulacre de ingratitudine?

Cum să trăiești și cum să crezi ca măcar ceva din lumea asta să te atragă? Cum să cauți fără înclinație instinctivă, selectivă pentru aceasta? Cum să cunoști mai mult și mai bine, dacă nimic nu te interesează? Cum să te cunoști pe tine însuți fără comparații cu lumea exterioară? Cum să te măsoari zdrobind măsura? Cum să participi fără participanți? Pentru ce să te apropii de oameni, să te expui ochilor lor, dacă le fugi din față? Pentru ce să nu le vorbești despre obiecte și despre fapte pe care ar ști să le înțeleagă? Pentru ce să nu reprezinți ceea ce ei îndrăgesc: aspectele naturii; pentru ce să vorbești ca să nu fii înțeles? pentru ce să cauți oprirea în loc a limbajului oamenilor? cum să-i înveți pe alții, dacă te gîndești numai la tine? Cum să crezi nevăzîndu-te decât pe tine, nerămînînd decât în tine, supraveghîndu-ți doar propriile-ți mișcări?

Cum se poate iubi un lucru fără un strop de simpatie? Numai prin atracție te atașezi de el și apoi se naște nevoia de a-l cunoaște în întregime, în aspectul exterior și în adevărul său. Numai o

afecțiune profundă îl poate conduce pe autor cît mai aproape de starea de a fi o motivului său, străbătînd aparențele. În cursul unei asemenea căutări, facultățile omului fiind încălzite, ele îi permit să se cunoască mai bine pe sine însuși. Aceasta este căutarea realității și, în adîncul sufletului artistului ea este totodată sărbătoarea unirii cu motivul său. Atunci o forță împinge pe creatorul care a primit atît de mult de la modelul său, să glorifice trăsăturile acestui donator. Este actul său de grație, de recunoștință, de justificarea nobilei sale activități, este mijlocul său de evaziune, căci iată-l pe autor în opera lui, eliberat și transmis prin intermediul unui suport căruia i-a exaltat asemănarea cu imaginea eului său, și aceea a motivului, ele între ele de acum înainte amalgamate.

Cum poți să-ți arăți reacțiile cu ajutorul unei figuri cînd consideri că nimic nu este figurabil? Cum să negi lumea fără să te negi pe tine însuși? Pentru ce să cauți forme dacă orice formă este vană? Și dacă este astfel, pentru ce ar fi imaginarul mai puțin van?

La ce bun să cauți cînd crezi că ai totul? De ce să aspiți la evaziune dacă nu te simți bine decît pentru totdeauna singur în tine însuși? Dorința de a cunoaște este act de umilință. Cum poți să crezi fără să fi cunoscut nimic? Și cum poți să fi mîndru fără să fi fost umil? Poate deveni mîndria o stare unică? Motivele mîndriei nu se brodează ele pe un suport de umilință?

Este un înfiorător orgoliu acela care conduce la suprimarea imaginii naturii. Nu sîntem noi înșine o fărîmă a acesteia? Ce poate o fărîmă fără Tot care, prin manifestările sale, asigură orișice viață? Pentru ce să vrei să întrerupi curentul universal de energie?

Privațiunea orgolioasă duce la secătuire. Și cum poți produce dacă ești secătuit? Vei căuta atunci cele mai vii excitante și numai intelectul va mai putea face să vibreze corzile nervilor bolnavi; dar inima nu mai există și intuiția este moartă. A izbutit deci orgoliul să anihileze agenții creației? Ah, frumos lucru mai este și atît de suprem „modern și

nou", acel lucru continuat sub oblăduirea artei și care se numește „abstracție"! Sărmana imaginație! Privată de legăturile justei gândiri, abstrasă din universul natural, iat-o devenită frenetică. Lipsită de repere naturale, esențiale, închisă în laboratorul fiecărui eu abstractizînd pe cît posibil, ea își reduce cîmpul evoluției și se rotește în cercuri care tind să se micșoreze; imaginația este condamnată să execute piruete cu o viteză de neînchipuit în jurul punctului ideii fixe: să fie depășită natura.

Cum de s-a putut ajunge aici? Cum poți pretinde să te substitui puterilor suverane și misterioase? În ce fel „frica de a nu părea modern" a putut să stingă frica de a atenta la principii sacre, în vreme ce artiștii sînt acele ființe alese, participînd la sfințenia Universului, căci unii dintre ei primesc harul de a se apropia de Realitatea lucrurilor pentru a ne comunica imaginile asemănării perfecte.

Dar pentru cine și de ce au loc aceste înfăptuiri? Ceea ce este tulburător este faptul că aceste fenomene nu mai sînt faptele unei căutări episodice sau ale unei gândiri evazive și solitare; ele reprezintă curgerea rapidă, invadatoare a unei idei ciudat de blasfematorie. Desigur, se face abstracție de semnele de întrebare care înconjoară o întunecată pădure de contradicții în care se joacă actualmente, cu casa închisă și cu un picior în groapă, cea mai enormă și mai tragică piesă din istoria artei. Dar atunci pentru ce, de ce?

Tabloul, Muzica și Decorul

„Principiul nostru este muzica; noi facem ca operele noastre să se înfățișeze ca muzică pură", spun în esență, printre altele, „abstracții". Această aserțiune, împinsă pînă la treapta generalităților, intră în evidența multor fapte universale și umane.

După opinia anticilor, muzele făceau ca muzica să domnească în fiecare din domeniile lor. Acest mit ilustra recunoașterea conexiunii artelor și a științelor. Se lăsa înțeles astfel că eficacitatea acestor înfăptuiri depinde de buna lor organizare, că

părțile unei acțiuni trebuie să fie coordonate și să tindă laolaltă către un scop plăcut și util.

Acesta este scopul prim al muzicii și în ea se află armonia. Exploatarea potrivită a proprietăților lor face să se nască ritmurile, proporțiile frumoase. Aceste raporturi nu sînt legate numai de înlănțuirea sunetelor și a timpilor. Ele privesc de asemenea și compozițiile dansului, ale matematicilor, ale culorilor și ale spațiului, ale organelor corpului și a tot ceea ce se referă la om și la activitatea sa. Mai presus de noi, muzica prezidează legile echilibrului cosmosului și pe cele ale naturii pe planeta noastră.

Fiecare din noi este însuflețit de muzică. Ne este plăcut să-i percepem ritmurile, să o exprimăm, să îndeplinim prin ea și pentru ea acte care vor fi cîntece. Este o muzică înăscută, personală, care ne împrumută măsura sa pentru a orîndui după vocațiile noastre mișcările sunetelor, ale cuvintelor ale formelor și culorilor, ale etapelor comerțului și industriei, ale faptelor dragostei, ale gîndurilor etc. Această muzică este așa cum vine ea, dulce sau violentă, melodică sau armonică, uneori, vai! discordantă și atunci nu este deloc vina celui care o primește. Alteori omul falsifică buna măsură -- poate că el n-a știut (sau n-a voit să știe) — după care muzica implică supunere la reguli. Atunci cînd ea cucerește un ins care o iubește astfel cum i-a venit ea, și pentru care ea este o minune și de care el este demn, iată unde în armonie perfectă, iau naștere creațiile admirabile.

Era necesar să repetăm evidența cu intenția (desigur simpatizantă) de a arăta „novatorilor întru abstracțiuni“ că mult înainte de formarea diverselor lor doctrine, și fără îndoială înainte ca sferele celeste să se fi pus a roti în hora lor solemnă, stătea scris că arta de a ordona mișcările pentru satisfacția generală s-ar extinde de asemenea în actul de a picta.

Totuși reiese dintr-o rînduială imanentă că reunirea dintre toate manifestările umane nu se realizează decît la nivelul organizării primordiale,

în timp ce legile distincte intervin mai apoi pentru a da originalitatea funcției fiecărui fel de acțiune. Este imprudent, deci, să se aplice într-o ordine dată (pictura, de pildă) metode care aparțin de fapt altuia, cum ar fi muzica sunetelor; se riscă astfel să se încurce totul și să nu se mai ajungă la realizarea purității.

Iată un vechi procedeu care rezultă din incitația imaginației literare și intelectuale ridicată la treptele romantismului dezlănțuit. Nu este de mirare că epoca noastră, întrutotul pătrunsă de milul barocului, se pretează din simpatie la asemenea direcționări.

Fără îndoială că lucrurile nu sînt niciodată strict delimitate. Anumite principii ale unei arte sau ale unei științe își depășesc limitele domeniului lor particular și, ca prin osmoză, trec la vecini. Atunci cînd schimburile de soluții sînt firești, are loc o îmbogățire. Dar dacă artiștii, prin chemări excesive, forțază împrumuturile, integrarea acestora din urmă devine imposibilă și teritoriul, invadat de depunerile inasimilabile, își pierde caracterul original. Este ceea ce se petrece cu tabloul atunci cînd se cere prea mult anecdotei subiectului, sau geometriei care, dacă sînt lăsate de capul lor, vor suscita un noian de figuri devorator al elementelor plastice ale realității.

Recurgerea arbitrară și abuzivă la sisteme foarte depărtate de o anumită artă, ținînd de extrema dificultate a unui autor de a se exprima cu mijloacele proprii acelei arte, uneori dintr-o eroare în alegerea vocației (de pildă, cutare pictori s-ar fi descurcat mai bine în literatură sau filozofie sau științe), alteori dintr-un spirit tinzînd invincibil către renovările totale și care consideră, pornind numai de la cîteva bune comparații dintre două feluri de lucruri că, de exemplu, pictura trebuie să fie absolut muzică; muzica, poezie; poezia, astronomie; astronomia, dans; dansul, mecanică — și iată un fel de a vedea literar lucrurile.

Spiritele aparținînd acestui gen, clocotitoare, poetice, inventive, pot străluci pînă la sclipirea

geniului și pot aduce servicii eminente în organizarea artistică condusă (mistic sau nu) către căutarea realității; în acest sens, ele vor sugera soluții remarcabile, fie acționînd direct asupra masei problemei, fie prin acrobațiile corolarelor. Dimpotrivă, dacă spiritele de vis și mai ales cele ale artei-știință-ficțiune, în urma unei serii de circumstanțe, n-ar mai fi susținute de regulile unei mari tradiții, ci ar ajunge să conducă în mod suveran soluțiile esteticii, atunci mănunchiurile de scînteii (geniale sau nu), ar avea prilejul să epuizeze în libertate incendiul structurilor artei, vîlvătaia ar produce poate un spectacol nou, excitant, senzational, atrăgător și decorativ după plac; dar ea desigur n-ar mai lumina secolul cu luminile adevăratei cunoașteri. Între timp, acest foc de vreascuri ale unui dandy-ism literar inutil satanic, pare (prin natura catastrofală a efectelor pe care le presupune) cu totul stupid și de un gust arhiîndoielnic.

Cu toate acestea, într-un alt spirit și în cu totul alte scopuri, este important să se aprecieze și să se caute asemănările parțiale sau superficiale pe care artele și științele le întrețin între ele, căci ele permit utilizarea de idei și de formule, care, prin jocul analogiilor, fac să se simtă mai bine semnificația principiilor unui ordin. Astfel se întîmplă că regulile care dirijează înlănțuirile sunetelor pot introduce, cu ajutorul unor fericite comparații, o mai vie înțelegere a coordonării culorilor. Ar fi păcat ca discursul să fie lipsit de această bogăție de argumentare.

Dar decidîndu-te să așezi metafora ca o condiție de identitate, aceasta duce la devierea rațiunii cuvintelor și a faptelor, și în această dezordine se coace tendința orgolioasă de a înfăptui metamorfoza unei arte sau a unei științe (de pildă, de a transforma pictura în muzică pură), ceea ce pare cel puțin himeric.

Muzica este arta de a coordona sunetele în
131 timp (după anumite reguli, ca orice artă), în așa

fel încît ele să concure la atingerea aceluiași țel (căci este o armonie) care să fie un agrement pentru ureche, un izvor de sentimente pentru suflet și de idei pentru spirit.

De la bun început să notăm cele două principii (elementare) care separă muzica de pictură: 1. muzica se adresează auzului, pictura vederii (astupați-vă urechile, nu veți mai auzi muzica ce se cîntă; închideți ochii, nu veți mai vedea pictura expusă); 2. opera muzicală se desfășoară în timp; opera picturală își arată elementele ei constitutive în același timp.

Simțurile noastre au limite. Dacă ar fi altfel, dacă noi am poseda un simț complet în stare să perceapă senzațiile diverse, n-am avea nevoie de cinci simțuri și este probabil că omul ar fi inventat o artă în raport cu această seducătoare conformație. Or, partitura senzorială fiind ceea ce este, auzul cere, pentru satisfacerea ființei, alte armonii decît acelea care ne parvin prin intermediul vederii.

Relații de simpatie se produc între simțuri cu o vivacitate proporțională cu calitatea senzației primite de unul dintre acestea. Adică, dacă vederea nu surprinde un spectacol capabil să-i dea o desfătare deplină, întregul angrenaj al simțurilor n-are de ce să se simtă bine dispus.

Nu trebuie mai ales să uităm, în jocul subtil al conexiunilor organizării umane, că delectarea nu se poate realiza deplin decît cu participarea și asentimentul înțelegerii. Astfel, atunci cînd o armonie de culori care nu figurează nimic este reușită, ființa se bucură de vibrațiile luminoase care o ating prin intermediul vederii; dar dacă facem să intervină în același moment o noțiune intelectuală, afirmînd că această lucrare este o bucată muzicală, compusă ca atare, atunci facultatea de a înțelege întrutotul derutată instantaneu poate contraria de îndată prin biciuirea plăcerii dată simțurilor. Iată efectul negativ al unei doctrine rău întocmită pentru un gen de expresie. E mai bine să nu șochezi spiritul cu adaosuri absurde despre o operă capabilă să farmece privirea. Înțelegerea

restabilește în mod natural valorile evidențelor și refuză înșelăciunile, fie ele chiar savante. Se poate, desigur, să o falsifici sau să o înăbuși cu ajutorul unor manevre îndârjite și frauduloase. Or, dacă înțelegerea este falsificată, întregul complex al simțurilor, și acela al rațiunii se află amenințate.

Este plăcut să auzi sunete în întuneric; dar este imposibil să vezi culori în întuneric. Aceasta datorită faptului că sursa de energie a sunetelor rezidă în instrumentele care le emit prin solicitări (lovitura unui bețișor pe o piele întinsă, ciupirea corzii chitarei), în timp ce culoarea nu este decât un analizator al luminii și nu devine sursă de energie decât pe o a doua treaptă, datorită soarelui, flăcării, lămpii.

Astfel, culoarea este dependentă, în ceea ce privește acțiunea ei asupra vederii noastre, de un focar luminos, în timp ce sunetul depinde de o provocare mecanică. Așa încît natura supune nașterea elementelor picturii unui alt cod decât acela al elementelor muzicii. De asemeni, legi distincte guvernează perceperea undelor colorate și pe aceea a undelor sonore cu ajutorul a două simțuri care n-au nimic comun între ele și ale căror reacții sînt constituțional de calități diferite.

După aceste cîteva noțiuni cunoscute de toată lumea, ar părea normal ca pictura și muzica să urmeze reguli care le sînt proprii. Dar novatorii noștri consideră că este de un ton mai elevat și foarte „al timpului nostru“ să respingă soluțiile legate originar de starea de a fi a speței noastre; această legătură nu este deloc „nouă“, evident!

Natura nu oferă creatorului de muzică decât motive sonore în stare brută, care nu alcătuiesc armonii satisfăcătoare pentru urechea oamenilor. Igor Strawinsky scrie în a sa *Poetică muzicală*: „... căci nu artă este ceea ce ne cade din cer odată cu cîntecul păsărilor; căci numai simpla modulație corect condusă este artă, fără posibilitate de tăgadă“.

În schimb, natura prezintă vederii noastre elemente care ne par a fi produsele unei arte incom-

parabile. Numărul lor este nelimitat, la fel ca și varietatea înlănțuirii formelor și culorilor lor. Fiecare acord de tente se modifică sub lumina schimbătoare a zilei. Aspectul fiecărui corp alunecă spre un alt aspect, la cea mai mică mișcare. Fiecare corp este unul și multiplu. Repertoriul formelor și al culorilor lumii exterioare este infinit, de la munte la pulbere, de la obiectul perceput cu ochiul liber și pînă la celula oferită vederii noastre la microscop.

Deoarece pictorul dispune de atîtea minunății naturale, în timp ce compozitorul de muzică nu percepe din afară nici o armonie, adaptată urechii noastre, s-ar putea fi permis să credem că acțiunile celor doi autori n-ar fi chiar aceleași.

Atunci cînd obiectele pe care pictorul le privește stimulează în el dorința de a crea, pictura sa este în stare să le și arate. A face văzut modelul este una dintre funcțiile tabloului.

Muzica, ea, n-are posibilitatea să arate lucrurile privirii. Ea le face auzite și frumoasele suite de sunete au o putere de sugestie mai eficace și mai pătrunzătoare decît aceea a suitelor de culori care nu determină nici o formă cunoscută. Să fie aceasta o calitate compensatorie dată sunetelor bine acordate? Oricum, tensiunea prodigioasă pe care o posedă ne îndeamnă să apreciem ceea ce muzica dorește să ne comunice.

Eu știu că aserțiunea pe care o enunț nu este demonstrabilă și că ne împiedicăm aici în fața misterelor organizării ființei. Trebuia să încercăm astfel să facem apel la memoria senzațiilor noastre. S-ar părea că sunetele articulate între ele cu artă au posibilități de acțiune apropiate de acelea ale cuvîntului; ele formează ceva întocmai cuvintelor unui limbaj pe care înțelegerea noastră îl posedă după natură, darul de a descifra. Aceste „cuvinte” îmbracă în fraza muzicală o semnificație adîncă, convingătoare, explicativă, încărcată cu un farmec pe care-l injectează sensibilității noastre. Ele privesc mai ales un registru afectiv și se adaptează greu descrierii obiectelor; nu-i aceasta funcția lor.

Ar fi totuși imprudent să împingem în mod abuziv muzica prea mult către arta cuvîntului. Termenii sonori ai cuvîntului, înzestrați cu o semnificație intelectuală precisă, trasează — prin înlănțuiri potrivite — contururile precise ale definirii lucrurilor, ceea ce nu s-ar putea îndeplini cu ajutorul șirurilor de note muzicale, care, în schimb, au mai multă putere de a face să pătrundă viu și departe în suflet ideile-forță ale unei dispoziții afective, căci ele sînt foarte sugestive și bine asimilate de înțelegere.

Este în afara oricărei îndoieli pe de altă parte că o superbă armonie de culori care n-are alt scop decît pe acela de a trezi o senzație, ne produce o mare plăcere. Este sigur că fiecă tentă găsește în noi un sentiment corespunzător și că în acest fel dispunem de elementele unui limbaj al culorii. Dar trebuie să admitem că acordurile de culoare care nu servesc unui desen explicit, nu alcătuiesc fraze inteligibile. Trebuie, deci, să recunoaștem că culorile nu dispun de acea proprietate de sugestie expresivă care dă atîta eficacitate sunetelor; succesiunile de sunete bine dirijate prin artă alcătuiesc teme, melodii, cîntece, arii, armonii, pline de semnificații, pe care sîntem în stare să le înțelegem direct.

Maniera propusă ca o pictură-muzică pură în genul zis „abstract” ne lasă la nivelul senzației seci cu o serie de efecte care par căzute acolo fără nici o rațiune. Iată ceea ce înțelegerea nu poate tolera, prin constituția sa însăși. Atunci cînd o pictură rămîne în permanență cu încărcătura sa de senzații în fața porții închise a înțelegerii, sîntem obligați să recunoaștem că această pictură n-are un limbaj coerent, propriu să comunice în mod absolut gîndurile și sentimentele autorilor; aceste mișcări ajung cu greu la noi sub înfățișarea unor șiruri de jeturi de culoare (frumoase sau nu) în stare brută. Noi nu mai recunoaștem principiile muzicii în acest fel de a fi al ei.

Nu e vina noastră dacă culorile n-au aceleași virtuți de pătrundere ca și sunetele. Nu-mi închipui la ce poate duce o revoltă împotriva unor stări de a fi originare, de formație misterioasă, care sînt

niște investiții imperioase. Avem libertatea să le deplîngem, dar nu avem puterea de a le reforma. Să ne mulțumim să constatăm fenomenul și să-i potrivim elementele în scopul delectării noastre; aceasta este acțiunea Artei.

Pentru a ne consola de limitele culorii și de mărginirile noastre prin raport cu ea, să ne gîndim la piedicile care conțin elementele celorlalte surse de senzații și la slăbiciunea sistemului nostru de percepție.

Putem vedea în noapte precum bufnițele? Sîntem noi sensibili, ca antenele televiziunii, la undele sonore și vizuale emise de la mii de kilometri? Și dacă, brusc, mașinăria umană s-ar apuca să primească toate aceste unde deopotrivă, fără alegeri! O, grozăvie! De fapt, aparatul speciei noastre nu este chiar atît de rău construit; el ne apără de suplicii. Noi îi constatăm imperfecțiunile sale, ceea ce este o dovadă a bunei calități a funcțiunii noastre critice. Or, novatorii noștri în estetică, mai nou promovați drept biologiști, vor să remanieze totul și, în laboratoarele lor, pictura a și devenit muzică pură. Metamorfoza rămîne localizată în discurs și nimic nu se va schimba numai pentru atîta lucru în cele două domenii. Singura consecință desigur gravă a unui manifest bizar, foarte răspîndit de cercurile cîrturarilor din lume, rezidă în riscul extinderii oboselii mintale.

Trebuie deci să ne limităm la această condiție a fatalității: combinațiile culorilor, pentru a produce un efect complet, trebuie să răspundă la exigențele înțelegerii, după ce au atins (agreabil sau nu) simțul văzului.

Din necesitate organică, culorile sînt intim asociate cu formele. Niciodată ele nu sînt libere și absolut autonome. Ele exaltă organizarea spațiului efectuat prin desen (fiecare tușă are un conținut) și tocmai calitatea acestei organizări este cea care face obiectul aprecierii înțelegerii.

Înțelegerea posedă un „metru“; ea judecă ceea ce simțurile au sesizat și nu ezită să respingă, în ultimă instanță, rătăcirile grosolane. Se întîmplă

ca oamenii să încalce acest decret și încearcă să impună, cu forță și prin fraudă, un sistem imposibil. Ei uită că hotărîrea înțelegerii este preluată, dincolo de voința lor, de către propria lor conștiință. Atunci o amintire neagră însoțește lucrul celor care dau credit unor principii contrare funcției umane. Lucrările lor exprimă învrăjbirea luptei dintre spiritul îndărătnic și înțelegerea naturală.

Iată încă un caz de limitare, am zice noi cu un suspin. Unde să fie oare draga libertate de care ni se vorbește atîta? Vai, oftatul ăsta ar fi infinit dacă ne-am închide în simpla privire a Imperfecțiunii (originala, misterioasă, Fatala Imperfecțiune).

Oamenii, încă din epocile primitive, au simțit cu ajutorul instinctului caracterul culorii, care este acela de a exalta și de asemenea de a fi exaltată cu ajutorul unor forme produse după imaginea lucrurilor văzute. Ei nu discutau această lege. În fața ei, de-a lungul timpurilor, cei mai mari artiști s-au arătat umili și magnifici. Ei știau că culorile bine îmbinate între ele alcătuiesc vehicule de idei și de sentimente care nu se pot propaga cu ușurință și nu pot ajunge la ținta lor decît dacă sînt însuflețite de un intermediar al cărui rol este cel al unui liant al limbajului picturii — și acest liant este întocmai imaginii unei figuri amintind lumea exterioară: mamut, chip de femeie, peisaj, pește, miez de pîne etc.

E vorba aici de un înveliș propriu să ne satisfacă înțelegerea și să-i obțină plăcerea. Astfel puse în libertate, culorile și formele vor putea găsi ecou în sufletul oamenilor care „privesc“.

Model căruia i se dobîndește realitatea sau modelul introdus ca pretext pentru a deveni suportul realității pictorului: în ambele cazuri culorile își vor dobîndi puterile lor. Poate fi proiectată o pasiune foarte personală în acordurile de culoare din forma unui pește.

Or, suprimați obiectul și veți anula armătura limbajului, veți rupe comunicarea cu înțelegerea,

veți înăbuși cel dintîi nucleu al clarității mintale, veți demola rețelele de comunicații. Veți rămîne cu nervii vibrînzi (poate) și vă veți întreba la ce răspunde aceasta. Nu veți ajunge departe fără semnificație, fără șocurile afective și intelectuale (și nu numai spasmodice) care înalță sufletul pînă la o idee, introducîndu-se în el într-un val de armonii explicite de forme și culori. Veți rămîne doar în fața unei întinderi în care se joacă culorile, uneori frumos, transportate prin fragmente, în pulverizări de forme care alcătuiesc un decor de atmosferă.

Acest spațiu așteaptă acel ceva care-l va completa, ceea ce va revela rațiunea sa de a fi, ceea ce în schimb îl va îmbogăți; el așteaptă forma naturii, care este cauza sa, centrul său de emisiune, a cărei prezență constituie un „liant“, și fără liant totul este fărâmițat în necunoscut. Compoziția de tip zisă „abstractă“ ni se înfățișează ca o piesă de ambianță pierdută, în căutarea surselor sale.

Ne face să ne gîndim de asemeni la ecuația care nu cuprinde decît necunoscute și care astfel enunțată nu servește la nimic; ea aduce cu un joc cu misterul ori nu există mister, deoarece încomprensiunea rezultă aici dintr-o voință cunoscută de intelect.

Aceasta nu este magică, deoarece misterul este nul, căci fără principala sursă de energie (singura care poate impresiona înțelegerea), puterea slăbește. Aceasta nu este simbolică, căci nimic nu este explicit. Ea pare decorativă fără să fie perfecțiunea decorație. Este tot ce-și poate dori spiritul capriciului complicat, care aruncă în aer regulile de dragul facilității, dar secretează un labirint de sofisticare în care se afundă cu dorința fermă de a nu mai ieși, declarîndu-se că în asta constă ordinea și limpezimea „timpului nostru“.

Toate fanfarele cărturarilor nu vor putea abstrage certitudinea că compozițiile artei zise „abstracte“ sînt într-adevăr abstracte de muzică, cît și de tablou.

Ofer în dar această temă promotorilor acelei maxime, atît de originale, care spune că „trebuie

să fii de-al timpului tău"; dacă arta abstractă este muzica pură, s-ar cuveni poate să se caute forma „modernă” a muzicii care să fie pictură pură.

Pictura de şevalet şi arta decorativă

Considerînd decorul în sensul său cel mai larg, trebuie să remarcăm că nenumărate lucruri prezentate în condiţii dorite împodobesc un loc anumit.

Motivele de frumuseţe, fiinţe şi obiecte, imobile sau în mişcare, prin însăşi prezenţa lor liniştesc încăperea. Luat sub acest aspect, tabloul poate fi înfăţişat drept element decorativ.

Ducînd mai departe argumentul, nu este lipsit de raţiune să spunem că orice lucru, chiar dacă aceasta ni se pare ofensator, îndeplineşte condiţia de decor; acesta însă nu este în mod necesar plăcut.

În fond totul este decor, şi oamenii, oricare ar fi înfăţişările lor, plăcute sau contrafăcute, sînt tot atîtea ornamente ale naturii.

Totuşi, atunci cînd adăugăm acestui gen de observaţie elementară, de ordin în special fizic, nevoia de a aprecia ceea ce face starea de a fi a lucrurilor şi chiar şi utilitatea lor în raport cu noi, iată ceea ce ne dă cerinţa unei clasificări.

O astfel de vedere este proprie funcţiei umane; nici un sistem intelectual n-ar putea să-i elimine. Nu ne putem sprijini atenţia pe o persoană sau un obiect, fără să căutăm de îndată, din instinct, să desprindem un anumit grad de veridicitate şi apoi să le atribuim o destinaţie în ordinea confortului nostru spiritual şi a confortului nostru material. Atunci are loc analiza modelelor lumii exterioare care ne oferă cunoştinţe permiţîndu-ne să ne apropiem de ele şi să le individualizăm.

Mijloacele artei par să fi tradus diversele noastre dispoziţii faţă de tot ceea ce vedem, întrucît de-a lungul istoriei ele au contribuit să stabilească două mari genuri de lucrări: unul referindu-se la decor şi celălalt la tablou şi la sculptura după realitate.

Decorul ne dă o reprezentare consacrată înfățișărilor, aspectelor lucrurilor; tabloul exprimă încercarea de a traduce caracterele afective și profunde ale elementelor naturii.

În 1898, Maurice Denis a formulat aproximarea unei definiții a tabloului într-un articol pe care l-a așezat în fruntea cărții sale *Théories* (1898—1910). Iată enunțul: „Să ne reamintim că un tablou — înainte de a fi un cal de luptă, un nud de femeie sau un subiect oarecare — este în mod esențial o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine“.

Formula a avut o soartă extraordinară. Ea a pătruns în mod fericit în ateliere, a înflăcărat discuțiile, a susținut meditații și a fost comparată cu claritatea însăși. Fapt pentru care ea a făcut și continuă să facă legea.

Presupun că argumentul care a contribuit să-i aducă sufragii este conținut în finalul sentinței: „o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumite ordine“. Căci este evidența însăși: un tablou este pictat pe o suprafață plană, și actul picturii implică pe cel al plasării culorilor într-o anumită ordine. Aceasta este atât de superlativ evident încât, redus la această afirmație, textul nu ne-ar fi învățat mare lucru.

Se întâmplă însă că propoziții impecabile de acest gen să ducă înspre o nebunească apariție a iluziei certitudinii prin înlanțuiri de citări ambigue care le sînt atașate. Imposibil de a te apăra, spiritul fiind uimit de însăși rațiunea peremptorie, la fel de luminoasă ca și soarele. Se uită astfel să se controleze eroarea adiacentă, care va fi ajuns între timp la memorie, unde va rămîne, liniștită și murmurătoare. Se va repeta ca un adevăr autentic deoarece ea s-a născut dintr-un adevăr autentic; astfel se constituie legendele.

Mă îndoiesc, în fraza lui Denis, de termenul „esențial“, datorită calităților pe care le desemnează. Desigur, asamblarea culorilor pe o suprafață plană reprezintă o parte esențială a realizării. Să fie acesta esențialul tabloului? Atunci cînd se alcătuiesc aco-

duri picturale trebuie să știi la ce sînt destinate și anume care sînt corpurile care le vor constitui. Culorile fiind de asemenea și elemente de construcție, cum să le utilizezi fără să ai o idee asupra edificiului? Culorile sînt cerute de sensibilitatea care le structurează, și această structurare servește la alcătuirea imaginii unui concept. Astfel, imaginea care ilustrează ideea expune condiția prioritară, substanțială a tabloului. Pentru reprezentarea ideii cu ajutorul artei picturii, autorul va recurge la culori, care numai așa, asamblate, într-o anumită ordine, vor acoperi o suprafață plană. Fără resursa unei idei primordiale acordurile colorate trasează schița unui decor fără sens.

(Se întîmplă în anumite perioade de foamete spirituală, ca culorile să nici nu fie solicitate de către autor. Cînd ideea motivului lipsește, nici o forță în acel moment n-ar putea face pe artist să acopere ceva cu culori, ori și ce ar fi: rămîne suprafața plană.)

Or, motivul a cărui reprezentare necesită concursul culorilor, este exact un cal de luptă, sau o femeie nudă, sau un subiect oarecare. Există în artist, în momentul acțiunii sale, dorința de a produce forma corespunzător unei calități precise a mișcărilor sale interioare și dacă forma sentimentelor sale se apropie analogic de forma unui cal de luptă, iată că acest motiv va apare pe tablou.

Dimpotrivă — și acesta-i alt punct de plecare — se întîmplă ca artistul, întîlnind din întîmplare un cal de luptă sau fixîndu-și gîndul pe amintirea acestui eroic animal, se organizează într-o suită de sentimente care-i comunică necesitatea de a-l reprezenta pe o suprafață plană.

Să facă copia unui cal de luptă, la comandă, fără inspirație și fără gust, este egal cu a acoperi o suprafață plană de culori asamblate într-o anumită ordine, într-un fel mecanic și uneori dezluzionant.

Cînd pictorul atacă un tablou ca pe un studiu de stil și de materie, fără să urmărească dobîndirea unui cal de luptă, el va fi recurs la un model

mai comod. Or, întotdeauna sentimentul autorului este acela care va decide alegerea; miezul de piine femeia nudă, peisajul sau cratița. Probabil că în timpul solilocviilor în fața motivului, artistul se va interesa din ce în ce mai mult de acesta, chiar dacă n-ar fi vorba decît de obișnuințele meseriei; de altfel — dacă pictorul nu este un biet copist sau un jongler al artei pentru artă va începe mișcarea dorinței omenеști de a-și cunoaște mai bine subiectul aprofundînd ideea pe care și-a făcut-o și care corespunde aparențelor pe care le desprinde din el.

Asamblarea culorilor creează o textură care secretă principii vitale. Or, dacă ele nu însuflețesc nici un corp în lucrare, energia lor acționînd, ca să spunem așa — în gol și ne parvine slăbită — căci transformatorul de forțe este absent, adică forma de recunoscut care solicită simțurile și înțelegerea noastră. Această formă (calul de luptă sau femeie nudă), care ne face să beneficiem de deplina putere a acordurilor de culoare, nu este ea oare un element *esențial* al tabloului?

Mențiunea privind „forma recognoscibilă“ ar fi fost superfluă înaintea apariției echivocului pe tabloul ivit din arta numită „abstractă“, care nu tolerează nici un fel de asemănare cu lumea exterioară.

E destul de surprinzător că Maurice Denis a tratat într-atît de condescendent motivul în tablou, în timp ce el se declara un susținător al simbolismului. Dacă școala simbolistă pune esențialmente în valoare în tablou simbolul, adică o figură produsă ca semn al unei idei, eu mă întreb cum se poate descurca unul din apostolii acestuia atunci cînd coboară susnumita figură la nivele minore.

Cred că esteticianul cîstit și zelos care era esențialmente Maurice Denis (căci din întîmplare opera sa pictată este destul de plată) fusese cuprins de necaz, în vremea adolescenței sale, constatînd decadența academică a picturii. Pe pînze subiectul era oferit de către autorii cei mai vestiți ai zilei.

în stare cadaverică. Nevrînd să îndure acest spectacol, tînărul artist sensibil, în tulburarea revoltei sale cinstite atribuind efectului acțiunile cauzei, a imputat injuriile suportate de artă prezenței subiectului și i-a conferit acestuia o calificare derizorie, căci este chiar adevărat că încercările cele mai strălucitoare se rezumă la niște anecdote atunci cînd sînt reprezentate de imagini amărîte.

Mi se pare că dintr-o dezamăgire sentimentală față de figurație, așa cum era ea practică triumfal în vremea lui, pictorul-critic s-a grăbit să generalizeze asupra principiului și apoi să-l coboare. El a crezut, așa ca și mulți alți autori care i-au urmat, că arta tabloului trebuie să fie de-atunci înainte în mod constant trădată de figuri, fără să se gîndească că rădăcinile răului sînt întotdeauna hrănite de înstrăinarea spiritului creator constituit de către autorii din secta domnitoare, și că în aceeași măsură figurile „subiectelor” reprezentau astfel victime demne de ajutorul oamenilor independenți. În timp ce pălăvrăgea împotriva „subiectului”, Denis, pe de altă parte, îl relua din plin sub auspiciile Simbolismului și nu-și dădea seama că cartea sa de sfaturi era sfîșiată în două părți ireconciliabile. În zorii arzători și neliniștiți ai esteticii „moderne” nimeni n-a dat atenție acestui lucru; era mai ales important către anii 1898 — 1914 de a te sustrage mediocrității simbolizată limpede de corpul arogant al Academismului. Figurile fuseseră păstrate în ciuda îndoielii față de ele, mult prea celebra formulă a lui Denis incita și ea la aceasta — pînă în clipa dislocării și dispersării resturilor lor pe pînză ca pentru niște stupide și crude represalii, pentru atenuarea rușinei prezenței lor. Apoi figurile au dispărut izgonite de voința unei secte de intelectuali care se credeau moștenitorii patetici ai primitivilor barbari, în timp ce ei nu primiseră de la aceștia nici simplitatea, nici acea credință religioasă făcătoare de imagini care însuflețește popoarele, nici acea puritate și vioiciune a instinctului inseparabile de începuturile naturale, umane, colective.

Aceste consecințe, *le Nabi*¹ Maurice Denis desigur nu le voise. Ele erau cu toate acestea o urmare logică a formulei sale. El nu le prevăzuse. El nu era singurul. Lipsa de discernămint în perspectivă în materie de estetică este o moștenire a celei de a doua părți a secolului al XIX-lea; moștenitorii, în secolul al XX-lea, au îmbogățit-o considerabil. S-ar putea construi un impozant monument al Regretului Esteticii cu pietrele ursului din poveste aruncate în cursul ultimilor nouăzeci de ani și toate acestea au fost înfăptuite cu cele mai bune intenții din lume.

La șapte ani după ce a elaborat formula sa, Maurice Denis se apucă să se plîngă și, foarte straniu, tocmai pictura lui Matisse provoacă aceasta: „Dar ceea ce găsim cu precădere la Matisse — scrie el — este artificialul, ... adică pictura în afara oricărei contingente, pictura în sine, actul pur de a picta... Matisse să mă ierte dacă nu înțeleg“. Dar, privind tabloul ca pe un strat de culori asamblate într-o anumită ordine, Denis nu elogia chiar pictura în sine, actul pur de a picta? și Matisse nu atinsese, desigur, absolutul exprimat de Denis. Într-adevăr eu nu pricep.

Atunci, nefericitul estetician s-a izolat în spațele învățaturii maștrilor săi: „... căci este materialismul profesorilor noștri acela care ne-a condus, prin reacție, către căutarea Frumuseții în afara Naturii, Natura prin Știință, și Arta în teorii“. Cu acest prilej ne gândim că Maurice Denis și pictorii-teoreticieni din acei ani ar fi putut să-și stăpînească reacțiile mai bine în anumite puncte, astfel încît să transforme mîhnirea învățaturii maștrilor lor. Schimbările de dispoziție „în reacție“ nu justifică în mod necesar neliniștitoarele imaginații dintre care unele, să nu uităm, au devenit la rîndul lor dogmele noului învățămînt.

Patru ani mai tîrziu, sensibilitatea artistică a lui Maurice Denis îndurînd încercări și mai grele, el s-a hotărît, cu deplină cinste intelectuală,

¹ *Nabi* : profet (n. tr.)

să încredințeze revistei *l'Occident* acest pasaj de autocritică: „Este adevărat că sîntem sătui de spiritul individualist, căruia îi este propriu să respingă orișice discipline, și să considere artistul drept un fel de semizeu, la care capriciul ține loc de reguli; este adevărat că această eroare, a noastră la origine, ne-a devenit insuportabilă“. Și el continuă astfel: „Cu toate acestea persistăm în a considera, din punct de vedere simbolist, opera de artă ca o traducere generală de emoții individuale“.

Oricum ar fi fost, în 1909, germenii frămîntării estetice se aflau în toată atmosfera, și celebra formulă a lui Maurice Denis a fost și mai bine propagată de cartea sa (grupînd studiile sale): *Théorie* (1898—1910) în care sînt expuse laolaltă atît o strălucitoare și prioritară deviză cît și regretele discrete și tîrzii pe care efectele aplicațiilor ei în arta timpului le-au provocat în autor.

Dacă există o acțiune proprie tabloului, atunci aceasta este reprezentarea unui lucru sub o formă recognoscibilă, cu o însuflețire afectivă. Modurile în care opera va fi concepută, elaborată și realizată, calitățile construcției, desenului, alegerii de culori și asamblării lor, depind de sentimentul, de sensibilitatea și de știința proprii artistului. Tot astfel complexul de capacități diferă de la un pictor la altul. Acest ansamblu, alcătuit din viziunea și inteligența artei, determină stilul autorului. Artistul este acela care resimte motivul și lucrarea; căci este conform naturii lui să fie incitat să prefere un mod de expresie altuia; și întotdeauna este predispoziția sa naturală cea care îl atrage la un moment dat către un model: cal de luptă, sau compotieră, adică un subiect propice dorinței de moment.

Creînd, artistul rămîne solidar cu mediul său înconjurător și, chiar în ceasurile în care se avîntă pînă la treptele supreme, el păstrează în sine conștiința stărilor pămîntești. Iată de ce soluțiile cele mai metafizice ale maestrilor au un fond de

Artistul stabilește personajele sale comunicându-le propria sa energie în același timp cu energia pe care el o presupune a fi aceea a modelelor reale; iar dacă sînt fictive, energia pe care le-o dorește.

El execută după plac un amestec al realităților, realitatea proprie și aceea pe care o percepe în subiectele adevărate sau visate. Atunci capătă formă viața și actul tabloului. Cu ajutorul mijloacelor desenului și culorii, fluxurile vieții pătrund pe o suprafață goală pentru a o popula și a o ritma și a-i dăruia o existență puternică și deplină. Ideea a precedat mijloacele; ea le folosește pentru tablou (ca pentru oricare lucrare). Acesta ar rămîne neterminat în cazul în care personajele și obiectele ar fi singurele în viață; s-ar număra unul cîte unul cei existenți risipiți în mediul înconjurător posomorît. De asemenea tabloul cere o mare desfășurare de principii imateriale; sînt efluvii de natură misterioasă care însuflețesc și exaltă figurile, care creează și hrănesc această atmosferă, acest înveliș aerian care înconjoară lucrurile, alunecă prin fața lor și în sus și în jos și în spate, pentru a le lega între ele, pentru a le sustrage dintr-o autonomie seacă, pentru a le face solidare în imperiul universalei simpatii care este acela al Artei.

„Prea puțin îmi pasă de acest măr luat ca fruct, spune un pictor. Văd în el mai ales frumoase asamblări de mase și de pete de culoare. Reproducându-le pe pînză, am dus motivul pînă la treapta adevărului său pictural.“

„Căci este numai mărul în sine ceea ce vreau să exprim, în plenitudinea sa de fruct, cu volumul său, materia sa, culorile sale, densitatea sa, pînă la a-i evoca savoarea“, spune alt pictor.

Și un al treilea: „Ce pot să fac cu un măr real? Forma sa n-ar putea intra în lucrarea mea decît cu o semnificație superioară care ar face să se uite banala sa origine de fruct. Realitatea mărului va fi aceea a simbolului pe care i-l voi conferi.“

Lucrările celor trei pictori reprezintă un măr sau mai degrabă de trei ori un măr recognoscibil, 146

în care fiecare autor exprimă adevărul său. Sînt trei tablouri.

Inchipuiți-vă că s-ar izbîndi un magnific tablou de fenomenele care contribuie la realitatea motivelor, cum ar fi de pildă aerul (atmosfera — aura) care le înconjoară. De îndată tabloul își schimbă caracteristica. Se șterge. Mișcarea din el se oprește. Motivele se ofilesc, Gesturile personajelor rămîn în suspensie. Culorile nu-și mai transmit lumina. Figurile se prăvălesc în starea de materie lipsită de energie. Tabloul, pietrificat, se prăfuiește. Mai este el tablou? În orice caz, nu mai exercită funcțiile esențiale ale unui tablou.

Există totuși anumite lucrări a căror construcție specială și asamblare fericită de culori suplinește absența realității în motive și atmosferă. Găsim în ele ceea ce natura lasă îndemînării noastre după disocierea stării de ființă a unui lucru și după respingerea unor principii cu adevărat abstracte. Elementele fizice preferate de artiști valoroși pot prilejui o multitudine de frumoase alcătuiuri.

Deoarece cauza primă și profundă a motivului — aceea pe care prin arta lor oamenii încearcă să o facă simțită pe această suprafață revelatoare denumită „tablou“ — este în afara oricărui dubiu, nu are puțină importanță ca fantezia să dispună în voie de aparențele percepute, căci nu va exista ofensă la adresa realității și nici idee de suferință îndurată de ea.

De îndată ce această convenție de separare (de abstractizare) este acceptată, acțiunile executorii se realizează în domeniul bogat al ornamentului. Este un fel de imperiu cu nenumărate departamente. În fiecare din ele se elaborează lucrări menite să facă atrăgătoare locuințele oamenilor. Tocmai asta mai exprimă marele număr de maniere de lucru care sînt încercate.

Acțiunea decorării constă în a pune laolaltă arta cu obiecte care sînt în general utile. Ba mai mult încă, plăcerea podoabei exaltă hotărîrea de utilizare a obiectului.

Se poate spune că tabloul îndeplinește același serviciu de folosință acoperind, pe un spațiu mare sau mic, acest dispozitiv care este peretele. Dar genul tabloului nu se oprește la beneficiul ornamentului; el face să irumpă motive în plenitudinea și vivacitatea vieții afective.

Decorul revendică și exprimă toate bucuriile date de ceea ce ne înconjoară; el poate să acopere cu splendide învelișuri pereții obiectelor, ai arhitecturilor, și dacă se adresează figurilor, el folosește cu precădere aspectele exteriorului lor. Tabloul expune produsele unei explorări mai complete. Autorul lui se distinge abordând motivul dinăuntru pentru a găsi, pentru a studia, pentru a raporta între ele caracteristicile interioare care vor lumina cu lumina psihicului aspectul exterior al conținătorului. Are loc aici o revelație a ascunsului prin vădit, și văditul este în întregime dedus din ascuns. Iată explicația totală a modelului, dată de mijloacele picturii de șevalet.

Decorul nu urmărește aceleași scopuri. El își propune să îmbrace planuri și volume, adesea după ce le-a făurit (exemple: ceramicile, ramele, rochiile, bijuteriile, faianțele), pentru a le face să freacă de o plăcere care va fi resimțită de utilizatorii unei locuințe. În acest fel, decorul pune deopotrivă în valoare obiectul și mediul înconjurător; dar el nu-și asumă explicarea stării de a fi a motivelor de care face uz.

Atunci când pictorul, sculptorul, bijutierul adoptă teme cu subiecte (personaje, animale, plante), pentru a decora o parte de arhitectură sau o mobilă, ei dau cea mai mare atenție asamblării culorilor și formelor, fără a știrbi realitatea și consideră pe bună dreptate că astfel au produs lucrări care răspund bine funcției de ornament.

Or, se întâmplă uneori ca autorii, însuflețiți de o ardoare mistică sau conduși irezistibil de vocația lor de pictor sau de sculptor al realității, să depășească convenția ornamentală pentru a transmite reprezentărilor lor o energie afectivă. Aceste lucrări — oricare ar fi implicațiile lor decorative, dimensiunile și așezările lor — aparțin genurilor

tabloului sau *sculpturii de realitate* ale căror caracteristici le poartă.

Aici, amatorul sau specialistul de artă are posibilitatea să stabilească, după întinderea cunoștințelor lor respective, lista bogată a capodoperelor sculpturii și picturii, care prin strălucirea stării de a fi a motivelor din natură domină caracteristicile decorului.

Producțiile de acest gen aduc lumină în istoria artelor din toate civilizațiile; sînt întîlnite în temple, pagode, palate, biserici, colibe de trib etc. Acestea sînt fresce, picturi pe lemn sau pînză, „fructe” de arhitectură (basoreliefuri și sculpturi izolate).

Noi am mai spus că decorul poate înnobila cu o caracteristică plăcută obiectul pe care este aplicat. Or, cînd spiritul realității pătrunde subiectele prevăzute pentru o decorație oarecare, el mai adaugă încă o putere la calitatea acesteia.

Invers, există lucrări care au fost făcute la origine și recepționate ca tablouri și sculpturi după realitate, dar care nu justifică aceste titluri, căci ele nu arată a avea nici un fel de calitate afectivă. Un catalog savant ar putea fi alcătuit pe acest subiect. N-aș lua decît un singur exemplu palid dintr-o mulțime de lucrări executate de-a lungul epocilor și eronat denumite tablouri, în timp ce ele sînt decorații: *Coșurile cu flori* de Liénart (secolul al XVII-lea).

Istoricii au ținut să plaseze vitraliul în familia tabloului. Mă întreb dacă n-au neglijat, în timpul meditației, proprietatea de transparență a sticlei care face dintru început comparația hazardată, și de asemenea tehnicile proprii genului, precum sînt îmbucările bucăților de sticlă cu firul de plumb, „suscitînd compoziții foarte speciale care nu sînt modele riguroase ale picturii de șevalet. În acest caz, ca și în atîtea altele, metafora seducătoare face să se uite evidențele, care apar desigur ca date banale, deci aparent minore, după frumoasa priveliște pe care o oferă imaginației.

Exemplul tapiseriei ne arată cu ușurință că
149 reproducerea servilă a unui tablou cu mijloace

străine picturii nu atinge țelul urmărit, dar dă naștere la produse hibride sau la două genuri care au trecut unul drept celălalt. Surprizele plăcute sînt rare și arta tapiseriei are în general pricini să se plîngă de aceste combinații.

Pentru ca motivele să nu fie încremenite, și nici stupide, nici golite de principiile lor, este bine să fie create în conformitate cu condițiile suportului care le primește. Nimic nu e atît de nociv pentru buna lor stare ca confuzia genurilor. Tot așa elementele unor lucrări remarcabile, din zona domeniului decorativ, ascultă de legile proprii naturii fiecărei categorii de decor.

Modul de a compune o lucrare decorativă, cu sau fără figuri recognoscibile, este subordonat materiei suportului, acesta face să i se remarce sever importanța lui atunci cînd depășirea regulilor convenite provoacă efecte de inadaptare ce sar în ochi.

Prin tehnica culorilor pictorul caută să asigure figurilor tabloului său materia potrivită. Pînza, lemnul sînt uitate sub învelișul primordial și autonom al culorilor. Dimpotrivă, în lumea decorului, materialul „scheletului purtător” dirijează în mod natural pe artist, care trebuie să semnifice calitățile accidentale, să le sublinieze și să le evidențieze. Conceptul compoziției este aici îndrumat de particularitățile suportului și se întîmplă, de pildă în tapiserie, ca textura panoului să fie pătrunsă întru totul de imagine, ca născută odată cu ea.

Interpretarea unui lucru real se transformă tre-cînd de la o varietate decorativă la alta. Modelul real face să se creadă că posedă aspecte multiple, care se precizează sub influența acestor medii distincte: faianță, mozaic, tapete, mobilă, veșminte, lîna covoarelor; lambriurile de lemn; tapetul de hîrtie, hîrtia afișului; hîrtia paginii tipografice.

Ce se poate spune de uriașa diferență care desparte caracteristicile zisului model atunci

cînd el iese din tablou și intră în sfera decorativului.

O mare nedreptate s-a născut și consolidat în secolul al XIX-lea: aceea de a gîndi pe ascuns (nu se rostește deschis asta) că arta decorativă este de esență minoră. Pentru a contrazice această prejudecată, este suficient să evocăm capodoperele pe care le-au produs stelele federate ale Decorației. Nu cred că sînt prea îndrăzneț cînd afirm că arta decorativă a fost mai fecundă în cantități de opere frumoase decît lumea Tabloului. Este drept că aceasta din urmă este constrînsă la condiții mai exigente și mai dificile, și atunci cînd substanța ei fundamentală, care este spirituală, lipsește din operă, nu mai rămîne decît un lucru plicticos care jinduiește virtuțile unui decor bun.

Or, respectiva prejudecată a fost atît de exagerată în opinia secolului al XX-lea încît pictorii care au executat anumite panouri cubiste și compozițiile „abstracte” au crezut că decad, mărturisind că au făcut un nou pas pe calea picturii decorative.

Viziunea „în suprafață” este domeniul pictorului decorator. Aceasta presupune față de realitatea modelelor cerute de compoziție, o oarecare indiferență a caracterului afectiv, echilibrată de o căutare vastă de efecte de suprafață printre care contează esențialmente asamblările de culori.

Pictorul de decor plan degajîndu-se de obligațiile față de starea de a fi a oricărui model din natură, dispune de o mult mai mare libertate de manevrare decît pictorul de tablou. Pornind de la aparența pe care o percepe, autorul panoului decorativ are libertatea de a inventa un repertoriu de forme care se poate extinde cu ușurință pînă la fărîmițarea motivului și uitarea asemănării. El poate de asemenea foarte bine să nu-și ofere la început nici un model din natură, și să creeze combinații armonioase de forme și culori pentru cea mai mare satisfacție a ochiului. Și iată semnele pe care ni le comunică pictorii „abstracți”. Alți

autori, de la începuturile istoriei au urmat același drum al artei; ei spuneau fără rușine că inventează podoabe.

Registrul pictorului decorator s-a extins întotdeauna de la *trompe-l'oeil* până la non-reprezentarea motivelor cunoscute. Pictura „simulacrelor“, utilizând reliefurile obiectelor și fugile de perspective, este de asemenea supusă regulii decorului viziunii „în suprafață“ a lucrurilor. Redarea profunzimii „fizice“ a *trompe-l'oeil*-ului, de pildă, n-are nimic de-a face cu căutarea „în profunzime“ a caracteristicilor afective ale unui model din tablou.

Libertatea operațiilor de care se bucură pictura decorativă în urma părăsirii principiilor spirituale modelului din natură autorizează în special multiplicarea acelorași motive. Repetarea aceleiași imagini într-o lucrare este favorabilă fabricării mecanice a marilor suprafețe decorative în proporții nedefinite. Aplicațiile cele mai evidente ale acestui procedeu se pot vedea în țesăturile și în tapetele de hîrtie.

Elementul comun ritmează compoziția. Răspunzînd legii numerelor mari, el suportă astfel o slăbire a potențialului personalității sale, în timp ce, prin mulțimea sosiilor cărora le dă naștere, determină puternica personalitate a unui ansamblu de unități. Or acest ansamblu este extensibil, neapartinînd de natura finitului. Acest fenomen de proliferare a unor piese identice între ele marchează încă o diferență care separă puternic decorul și tabloul.

În familia decorului, convenția multiplicării se extinde la grupările de mai multe motive. Luați reproducerile în culoare de egale dimensiuni ale unei lucrări „abstracte“, suprapuneți-le, așezați-le în ce fel doriți, compoziția pe care o veți fi executat cu abilitate este susceptibilă ea însăși să vă dea satisfacții. Iată în ce constă posibilitatea de extindere a decorului prin repetare automată a temei. Dar dacă reluați acest joc cu reproducerile fidele ale unui tablou, veți fi de îndată surprinși de un

sentiment de neplăcere. Faptul este și mai evident pentru portret: imaginați-vă un zid acoperit cu Giocondel Găsim nefiresc tocmai să vedem urmele unei ființe arătată simultan într-o identitate de mai multe exemplare. Noi nu acceptăm această inflorescență decât în legătură cu demonstrarea unui fenomen de esență supranaturală (repetarea mai multor fețe asemănătoare ale unor divinități din Orient și chiar în aceste exemple, identitatea nu este perfectă).

Acest gen de înfățișare este mai puțin șocant în cazul portretelor fotografice. Aceasta ține fără îndoială de forța mai mare de realitate conținută în tablou.

Revin la formula lui Maurice Denis; ea este interesantă în sensul în care declanșează unele false gânduri în lanț. Dintru început ea oferă iluzia unei serioase explicații a tabloului. O examinare elementară disipând această pretenție, textul ne va face să ne gândim la o explicare a decorului. Or, iată-ne încă departe de capăt, deoarece pictura unei decorații „cu subiect” ține foarte puternic de convențiile acestuia. În sfârșit, în ceea ce privește decorul fără subiect, în care se insinuează soluția „abstractă”, referința la calul de luptă sau la femeia nudă revelându-se inutile și zisa denisiană nici nu atinge problema.

Cu toate acestea, ar fi echitabil să-i recunoaștem o eficacitate căci, de fapt, el nu a devenit fără motiv atât de vestit. Să-i recunoaștem forța catalitică a erorii, exercitată cu ajutorul unor maxime tulburătoare și care nu rimează cu nimic, dar care prezintă totuși semnele exterioare ale lucidității. Astfel înțeleasă, sentința lui Maurice Denis este o mică capodoperă a genului.

Tot ceea ce este dirijat în principal doar către producțiile „în suprafață” trebuie, pentru a fi apreciat, să dea satisfacție gustului. Bunul gust dispune de o arie largă; el tronează asupra reprezentărilor distinsului, plăcutului, ca și a dramaticului. Un decor care nu răspunde acestei condiții nu este demn de a apare; el plictisește. Există enorm

de multe compoziții „abstracte“ care biciuiesc simțurile noastre în mod fericit când demonstrează un gust deosebit și prin aceasta sînt mai plăcute vederii tablourile proaste.

Totuși pictorul de șevalet dotat cu o puternică inspirație se poate lipsi de ajutorul unui simț rafinat. Argumentele pe care un maestru le utilizează în tablou privesc energiile interne ale modelelor sale. De altfel, expresiile afective aduc în operă îndeajunsă puterea spirituală pentru a suplini eventualele lipsuri ale gustului.

Vocația imperioasă de pictor de șevalet la un autor care se dăruiește artei „abstracte“ se traduce adesea printr-o tehnică care nu corespunde spiritului lucrării sale; maniera sa de a picta dă naștere unei agitații, unei lipse de precizie care multiplică ofensele aduse gustului. Rezultatul este atunci mizerabil.

Dimpotrivă, unii artiști fac să se constate, printr-o bună alcătuire amestecată cu o sterilitate afectivă a tablourilor lor, că ei vor fi mult mai în largul lor în decorații — și în acest sens ei vor reuși în confecționarea de panouri „abstracte“.

E greu de stabilit o regulă teoretică a concluziilor; și totuși, în fața unei „abstracții“ lipsite de gust, și care din această cauză se năruiește, este permis să-l privim pe autorul ei ca un erou enigmatic și să ne punem trei întrebări cu privire la el: este el oare un caz disperat de activitate artistică, comparabilă cu musca în lapte? sau este acesta un trișor arivist care se deghizează — cinic după ultima modă a incoerenței „abstracte“? sau este el (și ar fi atît de exaltant) un mare pictor, necunoscut tuturor și mai ales de el însuși, în stare să creeze capodopere dacă ar voi să lucreze în genul tabloului?

Compozițiile „abstracte“ pline de gust suscită mai puțină curiozitate față de capacitățile autorilor lor. Simțim numai că aceștia sînt buni pictori decorativi și regretăm că se încapăținează să nu-și desăvîrșească lucrările în vederea unor scopuri tot atît de agreabile și mai utile: panouri arhitecturale,

covoare, vitralii, mozaicuri, afișe, țesături; reflexiile se opresc aici.

Nimic nu este mai penibil decît să urmărești drumul unui pictor remarcabil, cînd acesta se depărtează de tablourile care constituiau valoarea sa, gloria sa și încîntarea noastră, pentru a se îndrepta către lucrul „abstract”. Pe acest drum el se îndreaptă adesea în salturi mici și reflecții profunde. La primele oscilări motivele se deformează în mod abuziv, tablourile succesive trec prin fazele cubismului și atunci cînd meditația intelectuală a autorului parvine la un grad suficient de înfierbîntare, urmele naturii dispar de pe pînză și iată-ne în plină „abstracție”.

Mi se pare că artiștii cei mai buni sînt aceia care, de îndată ce s-au convertit sînt cei mai zeloși în estomparea lumii exterioare. Unii realizează după mulți ani operația de disoluție extremă, atît a culorii, cît și a formei; abia mai rămîn pe pînză cîteva frottis-uri, mărturii, sînt sigur, ale unei sincerități absolute și ale unei mari purități sufletești (operele vechi sînt aici pentru a mă convinge). Tremur la gîndul că într-o zi n-o să mai apară nimic pe suport; fi-vor oare bucuriile în acea clipă ale cuceririi sau ale descătușării? — vor ilumina ele inimile acestor căutători de Absolut? Văzînd atîtea talente călăuzite spre neant de către o doctrină, nu pot fi fericit.

Cînd un autor este întrebât asupra motivelor care l-au determinat să-și facă intrarea în „abstract” de obicei, el îți predă o lecție într-un limbaj încărcat de neologisme tehnice, potrivite unor imagini dezlîinate ale unui repertoriu celest, în care este mult vorba de mistere. Acești artiști încă din adolescență sînt foarte savanți; ar putea sta alături de filozofii cei mai stufoși. Presupun că pentru ei lecțiile la Sorbona ar fi niște recreații copilărești. Identific în discursurile lor niște sentințe care m-au izbit în articolele și opusculele celebrilor esteticieni „moderni” din toate colțurile lumii; și azi încă le mai caut sensul. Este drept că eu nu prelungesc peste măsură acest exercițiu care stîrnește cu ușu-

rință un uragan de vapori corozivi. Ies din el, cîrjat, moralmente și fizic.

Există de asemenea la „abstracții” de toate vîrstele, oameni, îi socotesc printre cei mai sinceri, care, lipsiți de talent literar, abordează ca o sfidare o înfățișare expresivă și rostesc din memorie, fără să le învăluie în comentarii, cîteva dintre renumitele maxime ermetice.

Alții, cei mai atrăgători, cei mai înduioșători, povestesc cu pasiune evenimentul mării lor avîntări către „abstract”. Ei încă mai resimt fiorul ei de speranță și de angoasă. Este ca și cînd la rîndul lor, ar adresa o întrebare unui public vast, invizibil și ar aștepta drept răspuns un cor de osanale. Dar vai, nici urmă de coruri preaslăvite, dar în schimb, felicitări cordiale emise de cluburile abstracte internaționale. Alții, cu picioarele bine înfipite pe sferele confuze ... se fac simbolul absenței lumii exterioare, n-au nevoie să înțeleagă cuvintele; ei sînt ultrapurii, convinși de bogăția inepuizabilă a „eului” lor. Ei sînt de asemenea și cei mai rodnici inventatori, iar cărturarii ajunși mai avizi de „noutăți” decît ziariștii, se adresează lor ca unor surse ca să le publice ultimile născociri, cu un vocabular îmbogățit de noi desimi de tenebre.

Cît despre veselii trișori, din vesele legiuni necunoscute, ei sînt malițios capabili să susțină în momentele oportune gureș și cu ușurință aspectele trecute, prezente și viitoare ale Artei noi cu întreaga lor credință într-adevăr lipsită de orice contingentă doctrinală.

Dar cu toții, oratorii nesecați și cei laconici, novatorii și epigonii, angoasații, eroii puri, dau glas ca unui strigăt de luptă acestor termeni în sfîrșit limpezi: „Progresul” — „Trebuie neapărat să evoluăm!”, și toate aspirațiile se reîntîlnesc în formula teribil de îngroșată ca relief vocal: „Trebuie să fii de-al timpului tău!”.

Misticism și decorație

Istoricii „abstractului” remarcă cu insistență caracterul mistic al acestui gen: reiese din lectura tex-

telor că într-adevăr toți artiștii (sau aproape toți) întru abstracție sînt dominați de cel mai izbitor misticism. Iată o revelație, capabilă să ne bucure, deoarece de cîteva secole încoace manifestările foarte vii ale acestui sentiment erau excepția.

Misticismul este o predispoziție religioasă a sufletului, susținută de elanuri. Mă îndoiesc că există vreun artist adevărat care să n-o posede într-un anumit grad, cel puțin potențial. Cred de asemeni că ea este înăscută în realitatea tuturor oamenilor — și fără ca ei să știe, chiar și la cei necredincioși. De multe veacuri, filozofiile și concluziile sumare emise asupra progreselor științei au contribuit să o aducă într-o stare de letargie. S-a efectuat un transfer al fervorii spirituale în folosul materiei, în societatea care instituie un cult al Mașinii. Dar presupun că este vorba de un entuziasm de ocazie, care va fi șters mai devreme sau mai târziu de un eveniment universal (binefăcător sau înspăimîntător). Apoi ciclul afecțiunilor primordiale își va relua cursul armonios. Va fi bine deci ca o sectă estetică, oricare ar fi doctrina sa, să aducă din nou atenției noastre permanența stării mistice.

Cu toate acestea, mă îndoiesc că această stare a sufletului să aibă calitatea să modifice natura constituțională a picturii tabloului. În consecință, aceasta nu este numai singurul obiect al artei pe care îl atinge misticismul al cărui sentiment se mai extinde încă asupra domeniului decorativului. Ar fi dificil să se conteste sprijinul dat de credință nenumăraților ornamentişti de orice religie, de-a lungul istoriei. Pe de altă parte, toate lumea și-a dat seama că tabloul nu mai traduce mișcările sacre de multă vreme (cu excepția doar a cîtorva cazuri izolate) și se poate afirma că Occidentul, în generalitatea expresiilor sale în pictură și sculptură, a fărâmițat, începînd din secolul XVI, principiile simple și puternice ale gândirii sale religioase.

Ceea ce vine în sprijinul exegeților asupra propensiunii mistice a autorilor „abstracți” este că aceștia

din urmă au lucrat adesea, pentru decorarea bisericilor, opere emoționante, cu precădere vitralii. Ar fi de dorit ca de atunci încoace acești artiști să fie mai bine înțeleși, adică să beneficieze de mai largi și mai judicioase comenzi pentru ca să aibă în sfârșit prilejul să-și dezvolte calitățile mistice în perspectiva care le convine, în loc să le distrugă în himerele lor cu diferite machete pictate fără orizont definit. Cu mare greutate s-ar putea descoperi în aceste din urmă produse (pe care ei le numesc „tablou”) măcar o urmă de intenție de misticism, căci pentru ca acest sentiment să poată fi resimțit de oameni, el trebuie mai întâi să se exprime într-o compoziție coerentă și nu numai prin câteva frumoase aruncături de tonuri fără coordonare, care pot însă la fel de bine să fie mărturia unei concepții foarte puțin sacră despre inconștient ca despre o lovitură a hazardului.

Abilii care joacă un rol de frunte în această dezordine pot să se dea drept niște mistici foarte convenabili. Este de ajuns să anunțe titlul. Mă îndoiesc că pînă și cel mai eminent arbitru „abstract” ar ști, în fața operelor lor, să conteste această pretenție. Este mai greu să fii îmbrobodit cu un lucru ca acesta atunci cînd este vorba de o pictură de șevalet.

Puterile culorii și ale formei

Experiențe importante, făcute mai ales în ultimii o sută de ani, au scos în evidență puterea influenței culorilor asupra comportării ființelor. De curînd savanții americani au realizat izolarea pigmentului care controlează creșterea plantelor în funcție de reacțiile sale la culorile roșii. Acțiunea luminii roșii dozată cum se cuvine ar permite să se dirijeze acum abundența înfloririi și a germinației.

Efectele vibrațiilor culorilor asupra dispozițiilor mintale și sentimentale ale oamenilor, recunoscute din timpuri imemorabile, sînt din ce în ce mai studiate.

Aplicațiile acestor studii se străvăd în îmbrăcăminte, pereților atelierelor din uzine (și chiar a pieselor de mașini, etc.), ale sălilor de școală, ale sălilor de spectacol, standurilor și galeriilor de expoziții etc. Ceea ce s-ar putea numi „coloroterapie” capătă constant ajutorul cercetării științifice și aprobarea beneficiarilor.

Ne putem imagina azi suprafețele pe care calculul va compune, cu ajutorul calităților și cantităților de unde luminoase, o asamblare de zone și de linii colorate în stare să refacă sistemele nervoase dureroase. Vom avea acolo opere „abstracte” cel puțin la fel de izbutite ca acelea care se nasc din „geniul inovatorilor” contemporani; ele vor prezenta în plus (grație lipsei de doctrină estetică), avantajul de a sprijini comportarea mintală a oamenilor în loc de a o ruina.

La toate vîrstele, empiric sau foarte savant, au fost realizate invenții utile pornindu-se de la puterile culorii și ale formei. Iată exemplul picturilor de camuflaj bazate pe proprietatea mimetismului. Prin aspectele lor, aceste lucrări se recomandă, în mod absolut, aparținînd de sistemul artei „abstracte”. Se vede bine și ideea care le reliefează; camuflajele tind la imitarea peisajelor în masa cărora caută să se integreze. Este vorba de o pictură de mimetism făcută în vederea unei disimulări. Pictorii camuflori fac „racorduri” după chipul și asemănarea mediului, pe edificiile sau ființele ce trebuie apărute. Dimpotrivă, pictorii „abstracți” lansează adesea ofensive cu mijloace de șoc; ei pretind o atenție aparte, zgîndărind violent sensibilitatea spectatorilor. Acest fel de a pretinde se poate compara cu revendicarea exploatată de afiș; de altfel, panourile expozițiilor „abstracte” sînt întotdeauna excelente și eficace.

Puterile culorii și ale formei sînt cerute în același fel în aceste două domenii ale decorației. Totuși, afișul, după faza de apel, supune o temă pe care dezvoltă o imagine explicită și niște texte într-o tipografie monumentală. În acest fel, trecătorul primește cu interes lucrări care reprezintă făgăduieli ale unor bunuri tangibile, în timp ce pînzele

„abstracte“, care ne cheamă pentru a nu ne anunța nimic de acest gen, riscă să provoace o reacție de indispoziție la spectatorii (neinițiați întru „abstracție“) care au fost brusc șocați; aceste pînze nu pot aspira la o primire favorabilă și nici la dorința de achiziție, decît dacă apar ca piese decorative realizate cu gust.

Am socotit întotdeauna că „abstracții“, specialiști ai șocului, ar face minuni în afiș, a cărui calitate în zilele noastre este în slăbire. Este posibil, de altfel, ca această scădere să fie un efect al angajării masive a unor valoroși autori de vocație grafică în întreprinderea „abstractă“ pe care o consideră mai bine plasată după gustul lor în ierarhia artei ca deținătoare a puterii de seducere intelectuală și a titlului uzurpat de pictură de tablou.

Arta grafică oferă un teren remarcabil căutărilor puterii combinațiilor forme-culori. În cazul muncii de punere în pagini, de pildă, autorul descoperă prin tatonări cele mai bune încadrări ale textului și ilustrațiilor. Specialiștii acestei arte au mai recunoscut și atotputernicia circumferinței (și prin umplerea aceea a discului). În urma acestei suverane vin elipsele care domină trăsăturile. Paginațiile pătrate și dreptunghiulare alcătuiesc indispensabilele cohorte clasice. Triunghiul, primejdios de mînuit, trebuie să fie categoric agresiv și răspicat. „Punerea în pagină“ este o artă de ritmuri pure și de abstracții utile. În această ordine se înscriu multe dintre experiențele lui Kandinsky, Klee, și admirabilele machete de grafii decorative ale lui Dufy, menite imprimării țesăturilor (aceste din urmă lucrări, din păcate prea puțin cunoscute, sînt exemple tipice ale unei „abstracții“ raționale condusă cu hotărîre către aplicarea decorativă industrială).

Nu este de ajuns ca un lucru să aibă putere (de fapt care este cel care nu deține una; infimele cîtimi ale anumitor substanțe au destulă energie pentru a arunca în aer părți întregi de continente), mai

trebuie și să știm să ne folosim bine de acel lucru, pentru a-i exploata la maximum capacitățile.

O tentă așezată uniform pe pereții unei camere exercită desigur o influență determinată asupra celor care o folosesc dar nu este vorba de vreun act de artă în acest gen de aplicație. Pentru ca să intervină noțiunea de artă trebuie să existe hotărîrea în armonie cu mai multe elemente distincte. Van Gogh scria că el căuta „să exprime prin roșu și verde cumplitele pasiuni omenești” și și-a adevărat spusese asociind aceste tonuri cu formele explicite ale tablourilor sale — deoarece nu cred că roșul și verdele aruncate în pete sau în figuri eteroclite sînt în stare să ne incite să gîndim cu precizie la cumplitele pasiuni umane.

Toată lumea este de acord asupra valorii sprîjinului afectiv al culorilor în ceea ce privește cel puțin referirea la virtuți generale. Dacă cu privire la anumite percepții ale simțurilor tonurile se repartizează în specii calde și reci, de asemeni în ceea ce privește proprietățile afective, presupun că s-ar putea admite o diviziune de valori în lumini de bucurie, de tristețe, de moarte.

Raoul Dufy declara că Lumina și Culoarea nu sînt decît un singur principiu. El proiecta mănunchiuri de tente care impregnau subiectele tabloului și acesta difuza, prin aceste suprafețe de tonuri variate, diferite expresii de sentimente.

N-a existat autor de tablou, din timpurile cele mai vechi și pînă acum, care, din instinct sau din experiență matură să nu fi încercat să dea puterii culorii întrebuintarea ei cea mai potrivită. O parte din munca artistului rezidă în această determinare.

Autorii unei tinere școli americane influențați de Pollock au pus la punct un dispozitiv de pictură „abstractă” care-mi pare foarte instructiv. Efectele sînt izbitoare, biciuitoare, chiar. Acești „inovatori” perfecționează motivele „detunătoare” cu ajutorul unor gigantice și simple benzi de culoare juxtapuse, și mai ales cu ajutorul unor dis-

curi monumentale în care alăturările culorilor sînt împinse la grade de căldură extreme. Cred că în domeniul „abstract” nimic n-a fost mai bine imaginat de la Kandinsky, Delaunay, Miró și Pollock pentru a ne izbi din plin complexul senzorial. Noțiunile de gust și de plăcere nu mai contează, aici este căutată (și obținută) doar zdruncinarea considerabilă a sistemului nervos.

Inginerii americani ai picturii par să fi obținut deja un randament superior al energiilor fizice ale asocierii forme-culori. Performanțele lor izgonesc aproape întreaga producție „abstractă” de astăzi într-o regiune sentimentală unde niște vederi „paseiste” încărcate de mii de preocupări intelectuale se mai preocupă încă de decorul oamenilor.

Recentele descoperiri de peste Atlantic au făcut să progreseze unul dintre elementele majore ale „abstractului”, care se referă la forța de șoc a culorii. De acum înainte înțelegem mai bine bubuiturile singulare ale „decorurilor abstracte”, reprezentîndu-ne acest gen sub un unghi anumit, drept o ciudată competiție de artilerie picturală.

În această succesiune de idei și recurgînd la un limbaj „foarte al vremii noastre”, experiențele pe care le-am semnalat sînt față de compozițiile abstracte de mai sus în același raport ca și forțele nucleare față de forțele clasice.

Desigur, calea rămîne deschisă altor invenții; trebuie să recunoaștem însă că pînă acum tinerii tehnicieni ai Americii i-au lăsat în urmă pe colegii lor europeni în categoria: forță de șoc a culorilor. Și întrucît toți esteticienii importanți ai universului au decretat ingenuu că „abstractul” reprezintă o formă superioară modernă și viitoare a „tabloului”, trebuie să admitem atunci că numai cei mai buni producători de senzații explozive, adică artificierii noii școli americane, dețin, pînă la o nouă descoperire, primul loc în lume în ce privește arta tabloului.

Tuturor acestor campionate de bombardare a centrilor nervoși ai omului îndrăznesc să le prefer, o, cît de mult, delectările pline și adînci oferite de puterile complete ale formelor și culorilor

în slujba inimii și spiritului, în sorii lui Van Gogh, în aștrii lui Chagall, în iluminările lui Odilon Redon, ale lui Gromaire și ale lui Legueult, de pildă, ca să nu mai vorbim de uluirea luminilor mistice ale lui Rembrandt. Șocul senzorial instantaneu nu are, fără nici o îndoială, în acest din urmă caz această calitate fizic înspăimântătoare și obositoare căutată de „abstracți“, dar prin aceste tablouri adevărate sufletul oamenilor este mai sigur atins și satisfăcut.

Semnele

„Șocurile nu sînt totul! — îmi vor replica pe bună dreptate «abstracții»! — luați în considerare de asemenea acordurile noastre și semnele noastre“. Să privim deci ceea ce doctrina „abstractă“ numește semne. Constatăm că nu sînt sau, cel puțin nu par a fi semne.

Un semn acumulează în el încărcăturile de adevăruri ale unei idei și face ca ea să fie de îndată recunoscută. Forma semnului, care este expresia ideii, este obținută fie prin imitație, fie prin aluzie, fie prin convenție. Primele două moduri oferă, prin simplificări succesive, schema lucrului din natură de semnat (cum ar fi săgețile de accente circumflexe ale lui Dufy care traduc valurile mării). Pentru a produce de altfel o noțiune abstractă, schema se poate referi la ființa sau obiectul din natură, apropiate strîns printr-o asociație de fapte sau de idei de numita noțiune. Aceasta apare, de pildă, în figurările cultelor și ne gîndim la toate temele (instrumente, însemne, animale etc.) cărora primitivii le dau un sens benefic și pe care îl multiplică pretutindeni pentru ocrotirea lor. Relațiile dintre aceste forme cu ideile consacrate printr-o tradiție suverană sînt cunoscute de către toți membrii unei grupări omenești.

Semnele convenționale fixează de asemeni și uzanțe și sînt mijloace indispensabile ale comunicării. Formele lor, care nu sînt imitarea lucrurilor din natură, au fost inventate deliberat de

către om. Literele alfabetului intră în această categorie. Fiind create pentru a servi, ele sînt deci cunoscute de grupările umane care le folosesc.

„Abstracții” hotărînd într-o bună zi să anexeze scrierea chineză declarară faptul împlinit. Cercurile „abstracte” din diverse părți ale lumii au schimbat poate între ele, cu acest prilej, mesaje de satisfacție.

Hazardul „întîlnirilor” în spațiu și în secole a permis într-adevăr prea stimaților „inovatori” să inventeze figuri asemănătoare cu caracterele chinezești. Nimeni nu spune dacă această descoperire a fost spontană sau s-a bizuit pe vreo reminiscență, deoarece fiecare știe că arta zisă „abstractă” s-a ivit puțin după apariția scrierii chinezești; unii savanți îi situează începuturile „aproximativ în vremea dinastiei Shang” (1766—1123 î. e. n.). Obiectele descoperite în provincia Honan și care au fost datate din această epocă „poartă inscripții cu caractere aproape identice celor folosite pînă-n zilele noastre”. Și iată ce mai consemnează eruditul Will Durant în a sa *Istorie a civilizației chineze*: „Probabil că preoții, simțind nevoia de a desena formule magice și olarii voind să-și însemne vasele au fost cei care au provocat dezvoltarea unei scrii-turi picturale”.

„Caracterele în uz sînt simboluri foarte complexe... Nu numai fiecare cuvînt, dar și fiecă idee își are semnul propriu... Anumite caractere sînt relativ simple și astfel o trăsătură curbă deasupra unei linii orizontale (soarele la orizont) semnifică „dimineata”; în timp ce o gură și o pasăre înseamnă „cîntecul”; o femeie sub un acoperiș — „pace”.

Chinezii învățați sînt în stare să descifreze ideogramele scriiturii lor: ignoranții nu le înțeleg. Deci ne putem compara cu niște chinezi analfabeți în fața pseudoideogramelor chinezante ale „abstracțiilor” noștri; or, la gîndul că acești autori sînt singurii deținători ai secretului inscripțiilor lor ermetice, cred că acestea nu reprezintă nici un fel de însemn distinctiv propriu să fie recunoscut și ransmis în mod obișnuit.

Să nu mi se răstălmăcească zisele cum că aş suţine că anumite grafii ale unei arte zise şi răszise „abstracte“ nu sînt plăcute la vedere. Eu subliniez doar că ele nu sînt nici ideograme, nici semne.

[„Întîlnirile“ aşa cum sînt înţelese azi de către exegeţii „abstracti“ îmi par să ducă la o noţiune abuzivă. În general, există întîlnire în artă, atunci cînd autorii dintr-o epocă se îndreaptă, din simpatie, către expresia unei epoci anterioare. Aceasta devine atunci una din sursele lor de inspiraţie. Se poate întîmpla ca unii artişti să descopere spontan în ei stilul unei civilizaţii care le este necunoscută şi care nu le-ar fi revelată decît după acţiunea lor. Acest fenomen înlătură ideea „întîlnirii“ şi subliniază ceva mai remarcabil. Dacă nu mă înşel, este tocmai ceea ce unii dintre „inovatorii“ noştri năzuiesc să ne facă să ţinem minte. O asemenea pretenţie pare excesivă datorită curiozităţii „abstractilor“ în materie de istoria artei. Pe deasupra, dacă din amabilitate consimţim să admitem că n-au văzut nicicînd în viaţa lor caractere chinezeşti, pare minunat faptul că secta lor a ştiut reconstitui (făcînd să fie oarecum recunoscute în felul lor) în şaizeci de ani, şi numai datorită geniului lor, expresiile care s-au înşiruit încă din epoca pietrei necioplite — şi toate acestea asigurîndu-ne că ei nu aveau nici o cunoştinţă despre ele].

Cînd un om care vorbeşte de departe se dedă unei gesticulaţii dezordonate, nu puteţi înţelege din liniile pe care le trasează în spaţiu traducerea sentimentului său din acea clipă, deoarece nu cunoaşteţi relaţia foarte personală ce există între aceste trăsături şi calitatea impulsului care le provoacă. Consideraţi doar că reţeaua liniilor aeriene este descumpănitoare. Dar dacă în acest hăţiş incoerent oratorul plasează un gest pe care-l recunoaşteţi ca indicînd salutul, negarea sau cererea de linişte, atunci veţi realiza că mîna acestui om a desenat un semn. De asemeni, toate semnele executate de un şef de orchestră alcătuiesc epura mişcărilor unei execuţii; ele sînt bine cunoscute muzi-

canților. Si de altfel, coregraful a compus liniile clar analogice cu sentimente care, reproduse fiind de dansatori, vor fi înțelese de public.

În definitiv, arta „abstractă“ ne oferă cu generozitate semne în germen care își vor însuși valoarea acestui titlu de îndată ce vom fi în măsură să cunoaștem ideile pe care le semnifică. Nu cerem decât să ne apucăm de acest studiu. Din păcate, nici un autor, pînă acum, n-a ținut să ne instruiască. E drept că operația este anevoioasă. Ea ar cere, alături de fiecare lucrare, prezența unui calc acoperit cu explicații, un fel de Cartă a Semnificației. Dacă arta „abstractă“ a creat un nou registru de forme stabilite prin convenție, ca semne fundamentale ale scriiturii ei, ne-am împinge zelul pînă la a le învăța pentru ca să putem aprecia mesajele remarcabile „ale vremii noastre“. Or, la unul și același „abstract“ și de la o pînză la alta, totul nu este decât variație. În ce fel oamenii, oricît ar fi ei „de-ai timpului nostru“, vor ști să se regăsească?

Rămîn deci în lucrările de natură decorativă: acorduri interesante și forța de șoc a culorilor.

Triumful Abstractului

Împodobită cu frumoase acorduri unduitoare, înarmată cu puternice argumente de șoc, înzestrată cu doctrine dense, înălțînd dintr-odată și stindardurile arbitrariului și pe acelea ale lui „facă-se de la sine“ — și întru totul incomprehensibilă înțelegerii oamenilor, arta zisă „abstractă“ a cunoscut brusc gloria triumfurilor răsunătoare. Acest rezultat ciudat este capodopera cărturarilor. Posteritatea îl va consemna cu siguranță în Istorie. Dar în care colț al Istoriei?

Mă gîndesc că factorul incomprehensiune este acela care a jucat în această împrejurare rolul cel mai eficace. Era dificil să se supraliciteze cubismul. S-a găsit totuși o disponibilitate plină de posibilități mai biciuitoare: inaccesibilitatea la rațiunea omenească, care trebuie să aducă cu sine acuzarea și negarea acesteia.

Acceastă atît de bătrînă rațiune devenise stînjitoare și nu-și mai avea locul în „vremea noastră”, ea împiedica propășirea deplină a violentelor bucurii dionisiace, primordiale între toate. Pentru a se elibera de gîndirea mediteraneană prea tiranic reglementată de către filozofii săi- (atît de „depășiți” în zilele noastre), nu mai rămînea decît să se arunce în aer piedica cu ajutorul *incomprehensibilului*. Doar că acest domeniu tenebros conține un ascunziș înzestrat cu o valoare sublimă: misterul. Dar ce calitate de mister urma să fie invocată? Alegerea titlului era ușoară și a fost anunțat: Misterul Artei Supreme a Prezentului și Viitorului; și a fost plin de efect. Deschiderea spre metafizică s-a împlinit limpede datorită silogismului următor: arta „abstractă” este incomprehensibilă, misterul de asemenea, deci arta „abstractă” este un mister. Prin recurgerea la argumente de o logică atît de îmbucurătoare ca aceasta, rațiunea recăpăta o nouă forță și o înfățișare întinerită. Astfel reîmprospătată ea a fost rechemată să stăpînească doctrina ideală a timpurilor de azi și de mîine. (Dar era de nerecunoscut, biata rațiune; așa că o vom numi rațiunea cărturarilor moderni sau, ca să prescurtăm: rațiunea modernă.)

Străjuită, la început, de pilonii rațiunii moderne și ai misterului de asemenea modern, calea „abstractului” avea să se desfășoare majestuos, înmiresmată de caracterul ei divin. Or, spiritul primului stîlp (rațiunea modernă) se arăta scandalizat cînd se adresa mulțimii înmărmurite: Cum de se poate ca voi să nu înțelegeți aceste „tablouri”? Totuși este simplu; în timp ce celălalt (misterul modern) tuna: E cu neputință să puteți înțelege! Îndrăgiți secretul misterios al „Abstractului”! Asta-i tot. Și mergeți în pacea artei de azi, de mîine, și pînă la sfîrșirea veacurilor, în deplină „abstracție”.

Milioane de oameni de pe pămînt s-au mirat; ei simțeau că nu primiseră noțiunea estetică „abstractă” ca pe una din acele trăsături de pe lumea cealaltă care impresionează sufletul, înveselesc inima și luminează spiritul. Ei au spus-o timid, drept care au fost poftiți să se întoarcă la școală ca să

urmeze cursuri de artă „abstractă”; ceea ce n-au făcut, deoarece aveau alte treburi pe lumea asta. Atunci, lipsiți de simpatiile criticii de celebritate mondială, mulți dintre ei continuă să viseze în fața pozelor din calendarele Oficiului Poștal și din cele ale Companiilor de transport intercontinentale.

Scăpați de două miliarde și mai bine de contemporani care evident că nu erau „de-ai timpului”, esteticienii „iluminați” se simțiră în sfârșit însingurați și se folosiră de această mană pentru a organiza un triumf mondial, primordial, sideral, fulgerător, niciodată văzut, care trebuia să cufunde în minoritatea microbiană pe colegii care pretindeau totodată că sînt lucizi și că refuză dogmele adevărului „abstract”, ceea ce reprezintă pare-se, cea mai rea dintre contradicții.

În aceea ce îi privește pe șovăitori și pe cărturarii novici, lor li s-au dat să savureze deliciile inteligenței aduse de balansul lui Pentru și al lui Contra, și stătea scris dintotdeauna că Pentru (Pentrul „Abstract”) va învinge; s-a simțit de îndată aceasta datorită numărului de texte vehiculînd gîndirea „apostolilor moderni” în cuprinsul periodicelor specializate în oscilațiile liberale. În adîncul tinerelor creiere s-a gravat această sentință nemuritoare: „Trebuie să fii de-al timpului tău”.

Dacă imparțialitatea și liberalitatea sînt manifestări virtuozose, simulacrele lor îmbracă un caracter neplăcut. Le prefer luările de poziție nete ale publicațiilor care fac din „abstract” în mod loial, singura lor predică.

Or, iată că misterul a scos din adîncurile sale misticismul și l-a oferit mișcării născînde. Această virtute hărăzită în leagăn „abstractului” trebuia să acționeze ca substanța patetică a trinomului format în tiparul unei epoci de supraoameni: Rațiune Modernă — Mister — Misticism. Iar trinomului i-au fost adăugate: conformitatea cu uzanțele timpurilor viitoare și neconformitatea la legile viziunii din toate timpurile. Esențialul este de a înțelege! și dacă nu se sesizează nimic din sen-

sul minunatului leac al artei absolute, e de ajuns să se convingă de excelența principiului său în beatitudine deplină. O, farmece ale iluziei! O, migrenă!

Pe drept încântați de a fi pus pe picioare un sistem înzestrat cu atâtea splendide dimensiuni, savanții și atotputernicii inventatori esteticieni au clădit în mai puțin de patru ani (1946-1950) un Olimp de pe care strălucesc operele artiștilor „abstracti” primordiali.

Acest loc se află pe un munte mai înalt decât acela al Olimpului cubist. Cele două cetăți nu s-au luptat între ele. Dimpotrivă, s-au înțeles pentru a asigura în lume hegemonia puterilor lor conjugate. Și lumea a asistat la harnica participare a intelectualilor „moderni”, în număr mare, pentru construirea noului Olimp. Vechea gardă a bățăliilor cubiste era emoționată de succesele descendenților săi direcți. Oare nu ea le transmisese atâtea principii eficace ca: folosirea libertății absolute prin negarea oricăror reguli; detașarea față de realitate și față de aparențele întregii naturi; gustul provocării și al cuceririi rapide; simțul exploatării Mitului; reputația inteligenței supreme; experiența lansării de promoții, și a organizării internaționale.

Exegeții cubiști simțeau de asemenea că înțelegerea „abstractă” avea mult mai multe deschideri către un infinit de teorii de toate felurile, necesarmente irefutabile datorită „misterului” ambiant, factor pe care Cubismul îl revendicase prea puțin (la fel ca și subsecventa Misticitate).

(Amintim o dată mai mult că spiritul Cubismului continuă să fie activ, în ciuda zvonurilor care-l dau drept stins după etapa sa eroică; n-a avut decât un ușor declin care-mi pare datorit, între altele, ofensivei viguroase a unei manifestări de esență contrarie la origine, Suprarealismul.)

Afirmarea „abstractului” contribuie la întărirea vitalității cubiste. Istoricii frumoasei epoci (cubiste)¹ și-au oferit plăcerea de a frecventa cele două

¹ La Belle époque: primii ani ai sec. XX. (n.tr.)

Olimpuri și nu conținesc să-i binecuvînteze produsele. Cît despre artiștii realității deosebit de îngrijorați să fie „de-ai vremii lor“, am mai spus că ei pătrund în Aria Artei Prezente și Viitoare însușindu-și una din formele repertoriului cubist din perioada 1909-1914, ceea ce nu mi se pare tocmai „nou“; apoi legea biologică a desfășurării domniei estetice ajunge la stadiul imediat superior al corpurilor dezorganizate, cu specia „abstractă“.

Există autori care nu se pot hotărî să depășească această din urmă etapă. Să fie oare din cauza instinctului atavic al omului legat prin cîteva fire de lumea exterioară? Întotdeauna se întîmplă că ei rămîn într-o stare de suspensie între o lume perimată înzestrată cu vestigii ale naturii și domeniul anti-naturii. Foarte ciudat, ei se împăunează cu titlul de Realitate, justificîndu-l prin trăsături aluzive pe care le detectăm pînă în cele din urmă, după o explorare laborioasă. În fapt, ei se împotmolesc în acea varietate de cubism a anilor 1909-1914 care se află la extrema limită a cotiturii în abstracțiune. Cum ei împrumută stilul pionierilor de la începuturi, ei sînt în ochii puriștilor „abstracți“: impurii, șovăielnicii, angoasații, slabii, care nu se hotărăsc să treacă marele prag de aur al „timpului nostru“.

S-ar mai putea ca unii dintre ei să fie niște prudenți, niște unși cu toate unsorile, dublați de niște mecanici meticuloși care-și construiesc lucrarea după chipul și înfățișarea lui Pentru și lui Contra reunite — și cum în ciuda oricărui fapt — Pentru (pentru „Abstracți“) învinge în imaginile lor (deoarece echilibrul perfect este greu de realizat), ei agață pe compoziție titlul: Realitate, capabil să asigure contraponderea.

Cred că referindu-se la acest din urmă gen de pictură, mă tachinează unii dintre prietenii mei „abstracți“, întrebîndu-mă pe ce loc i-aș situa, și dacă n-am văzut aici cel mai bun indiciu al conformității picturii de șevalet cu „abstracția“. Le răspund că acești autori amestecă caractere care

nu aparțin, cu siguranță, aceluiași principiu. Ei se află deci pe o marjă intermediară, care ne demonstrează, fără posibilități de tăgadă, prin calitatea ei de zonă marginală, existența a două domenii distincte. Situația „geografică“ a acestor onorabili artiști nu-mi pare de invidiat; îmi fac impresia că se bălăcesc, câteodată cu eleganță, în mlaștini intermediare. Sînt tentat să le sugerez să treacă cîstit de o parte sau de alta. Dacă-și închipuie că au realizat o sinteză, mă tem că s-au înșelat asupra mijloacelor de aplicare.

Cursul eroic al cubismului s-a banalizat după războiul dintre anii 1914—1918, în timp ce „Abstractul“, născut în 1909 și-a luat avîntul cel mare după războiul dintre anii 1939—1945. Este interesant de remarcat că triumful său s-a produs fără a întîlni obstacole serioase. Partizanii săi nu cunosc luptele pe care au trebuit să le susțină toate școlile revoluționare începînd din secolul al XIX-lea (romanticii, realiștii, impresionistii și neo-impresionistii, nabiștii, foviștii, cubiștii). La drept vorbind, de mult Academismul nu mai reprezintă o putere. Puterea lui a fost epuizată de Fovi; cubiștii puteau deja dansa pe rămășițele templului academic; lupta lor se dădea mai ales împotriva impresionismului și fovismului. Primii „abstracți“ le-au fost tovarăși și aveau să primească mai tîrziu ajutorul tutelar al posterității cubismului recunoscător.

Cauțiuni

Sprijinit de cubism din motive cvasi-familiale, „abstractul“ a mai găsit un sprijin din partea pictorilor pe care-i mai numim și „pictori ai realității“ — și care mai sînt desemnați azi sub vocabula de „figurativi“, prin opoziție cu „abstracții“ sau „nonfigurativi“ (aceste din urmă două titluri fiind absurde).

Oricînd de neașteptată ar putea să pară această situație, cu toate acestea ea există. Nu se adevărește ca un act de solidaritate deschisă, ci se manifestă prin tot felul de intervenții mai mult sau mai

puțin directe, tergiversări, sporovăieli despre Pentru și Contra, afirmații despre liberalism, acceptări fragmentare, apeluri la înțelegere, renunțări sublimе, înălțări din umeri fataliste, accese de încredere nesăbuite și toate aceste acțiuni reunite au contribuit din plin la foarte confortabila instalare a „abstractului” în lumea artelor.

Mirat, sau înmărmurit, privesc acest fenomen internațional de sprijin constant dat celui mai nemilos adversar, ca la un fel de somnambulism. Fenomenul a început prin 1946 și continuă astăzi, ca să fim dreți, cu unele decăderi totuși. El reprezintă în ochii mei unul dintre aspectele cele mai pasionante ale problemei „abstracte”. Dacă trebuie să invocăm cuvîntul mister, apoi probabil că aici trebuie să-l aplicăm.

Sprijinul în surdină dat de pictori ai realității „abstractului” se bazează pe un mecanism psihologic eficace; unele dintre angrenajele lui sînt demne de atenție.

De la prima oră „Abstracții” (întocmai ca și cubiștii) au scos în evidență mediocritatea producției figurative contemporane. Într-o mare măsură observația este întemeiată, din păcate și cantitatea de lucrări supărătoare devine pletorică prin faptul îngroșării alarmante a numărului de pictori insuficient pregătiți sau puțin înzestrați. Am încercat mai înainte să discernem cauzele generale ale scăderii energiei creatoare în pictura de șevalet și, desigur, intervenția sistemelor de deformare abuzivă (tip Picasso) și a „abstracției” nu e nicidecum de natură să amelioreze o regretabilă stare de lucruri.

Pictorii au devenit cu atît mai repede conștienți de mediocritatea care le umbrea breasla, încît fiecare dintre ei (cu unele excepții) privea fără indulgență mulțimile de confrăți. Aprecierile autorilor buni par licite; dar sînt sigur că și cel mai execrabil dintre artiști nu scapă prilejul de a se erija în cenzor neînduplecat (este dreptul lui, de altfel).

„Abstracții”, avînd grijă printr-o excelentă propagandă să extindă efectele mediocrității la întregul gen al „tabloului” (cu excepția cîtorva pic-

tori care au avut acces la celebritate internațională înainte de 1946), au dedus că reprezentarea naturii era singura cauză a acestei mediocrități. Buni creatori figurativi au fost aruncați, datorită vitezei dobândite, în groapa comună, claie peste grămadă, cu oribili și autentici academici, în modul cel mai ubu-esc.¹

În același timp, „abstracții“ se prezentau drept noii „pictori de tablouri“ imunizați contra virusului mediocrității datorită vaccinului de anti-natură. Această protejare miraculoasă merită cu prisosință ridicarea breslei lor la valoarea de Mit, ceea ce a fost splendid desăvârșit și acceptat de aproape întreaga lume a artelor și a snobismului.

În ceea ce mă privește, n-aș putea reproșa operelor „abstracte“ nici unul dintre defectele de care suferă „tabloul“, deoarece nu sînt nicidecum „tablouri“. Dar această considerație de o evidență elementară n-a fost abordată sincer, reținută și apoi exploatată de către figurativi, fără îndoială, pentru că era prea limpede. Or, ea reprezenta și continuă să implice cea mai mare primejdie care ar putea atinge convenția „abstractă“ la însuși izvorul ei. Pentru a evita dezastrul posibil, toți esteticienii tuturor sectelor „informale“ s-au grăbit să încurce o clară dar prea muritoare viziune în involburările unei propagande abile întemeiată pe o mulțime de texte întărite cu teoreme pseudo-filozofice. Cea mai mare parte dintre figurativi au fost luați de aceste curențe de diversiune și purtați în afara faptului: „abstractul“ nu este pictură de tablou. Cred totuși că acest postulat sălășluiește în străfundul ființei lor; uneori ei îl regăsesc, ca la trezirea dintr-un somn iritant, ca să-l uite apoi. Dacă toți ar rămîne fermi, n-ar mai fi problemă.

Iată strania condiție a artiștilor figurativi. Denunțul de mediocritate împotriva oricărei picturi a realității, și pornind de la numeroase cazuri

¹ Adjectivul ubu-esc a intrat în limba comună franceză ca și în limbajul criticilor literari de pretutindeni, după numele personajului lui Jary, Ubu (n. tr.).

de neapărat, i-a sensibilizat pe autori în diferite grade. S-a instaurat bănuiala față de lucrările ceilalți și, în general, față de tablou; spiritul critic s-a sistematizat în causticitate. De atunci, a apărut o angoasă și dorința de securitate s-a manifestat prin retrageri în afara comunității figurative. S-a considerat că e mai demn și mai profitabil să te constitui în mîndru izolat, să faci pe absentul, sau să te retragi departe de contactele impure, cu cîțiva tovarăși aleși considerați ireproșabili.

Prea multe încărcături de dispreț intră în joc. Există disprețul instituțional al „abstraților” și al intelectualilor „moderni”; mai recent s-a cristalizat disprețul unora față de ceilalți — și în acest cadrul al sfruntărilor nu există nici un autor de tablou cît de mărunț, care să nu-i privească de sus pe numeroși dintre colegii săi.

De cîte ori n-am auzit această părere: „Prefer să expun cu «abstracții» decît cu cutare grup de pictori de tablouri”. Și grupul incriminat prefera, la rîndul său, să sufere suplicii decît să se arate în tovărășia cutărui alt grup. Pentru un figurativ, granița de selecție a egalilor săi se reduce din an în an.

Pictorii contemporani par să nesocotească timpurile cînd maștri ca Delacroix, Chassériau, Courbet, Daumier, Corot, Manet, Fantin-Latour, nu se considerau dezonozați să-și atîrne capodoperele lor la Salon, feuda Academismului, în mijlocul unui ocean de tablouri detestabile. Mai mult chiar, Manet, Degas și Cézanne considerau că acest loc le oferea cel mai mare avantaj.

Desigur, timpurile s-au schimbat, împreună cu modurile de a vedea. Dar tocmai pentru că timpurile nu mai sînt aceleași, pictorii ar trebui, azi mai mult ca altădată, să se arate mai puțin chițibușari față de semenii lor. Căci obiectul dezbatărilor nu amintește prin nimic pe cele din trecut, pe planul evoluărilor artistice.

Pictorii realității din epoca noastră se comportă ca și cînd ar ignora că o sectă atotputernică de

esteticieni și de artiști se străduiesc să discrediteze funcția însăși a genului „tablou“, pentru a pune sub același titlu produsele unui alt gen înzestrat cu altă funcție decât aceea a „tabloului“. Nu mai este cutare sau cutare școală sau tendință a realității care să fie pusă azi sub semnul întrebării (sau ținută în șah), ci chiar întreg ansamblul unei categorii a artei care n-a încetat și nu trebuie să înceteze de a-i emoționa pe oameni.

Însuși instinctul de conservare ar trebui să-i incite pe „figurativi“ (această denumire stupidă este hotărât o consecință a tulburării care domnește) să se apropie unii de alții pentru a dejuca manevrele adverse. Desigur, nu se poate cere unor autori de concepte și de stiluri prea îndepărtate să se reunească într-o aceeași echipă — dar, în perspectiva talentului, registrul de tendințe și de calități este destul de bogat pentru ca numeroși pictori să se poată aduna, să se poată tolera și uni în vederea reprezentării eficace a artei lor.

Or, teama de mediocritate a zămislit suspiciunea față de operele altuia, care a provocat exacerbarea bolnăvicioasă a individualismului și a diviziunii figurativilor la un grad de fărâmițare de necrezut. Autorul nu-și mărturisește el oare îndoiala (nefecundă) față de sine însuși, din moment ce se teme în așa măsură de contagiunea mediocrității?

Figurativii mei erau predispuși și la neliniște datorită unei formule care circula în cercurile de artiști încă de la începutul secolului. Atunci când cineva voia să copleșească un pictor, chiar de excelentă factură, spunea: „N-aduce nimic“. Înțelegeți prin aceasta: „nimic nou“. Și dacă cineva își expunea timid părerea că „Își aduce talentul“, i se răspundea că aceasta nu era destul, dacă talentul nu se însoțea de o invenție în manieră, în materie, în tehnică. „Trebuie să vezi altfel — se spunea încă de pe atunci —, trebuie să progresezi“. „Dar arta nu implică progresul în felul aplicațiilor

Pe de altă parte, o nouă metodă a criticii de artă se întemeia pe analiza strînsă a influențelor primite de un autor. Operația necesară, constructivă și binefăcătoare în întinderea unei cărți, se arăta deconcertantă în spațiul restrîns al unui articol. Din nefericitul artist, exprimat prin rețeaua filiațiilor ilustre, nu rămîneau în bilanțul analizei sale decît urme de personalitate. Devenea deci urgent necesar să se aducă ceva cît se poate de inedit, de foarte intens, pentru a avea dreptul la recunoașterea unei originalități pentru a candida la titlul invidiat de șef de școală.

Căutarea exasperată a detaliului de stil, instituită drept stimulent al reprezentărilor spontane, a tîns adesea să tulbure seninătatea meditațiilor și să împiedice explorarea în adîncime a unei expresii remarcabile care, de-abia amorsată, era gata depășită; căci, printre prea multe propuneri azvîrlite în grabă, era greu să se regăsească, să se facă o alegere și apoi să se mențină constanțele.

Aceste țîșniri ale imaginației vădeau dorința comună de a lumina și a regenera domeniul artei plasat de salvatorii înșiși, într-o situație romantică destul de agitată. Multiplicarea fasciculelor de lumină făcea ca orientarea spiritelor să fie stînjitoare iar stilurile și tendințele pictorilor de tablou se divizau după plac.

Noțiunea de șoc s-a integrat deci progresiv în obișnuința de a gîndi și de a vedea a artiștilor figurativi. Fiecare a aspirat în taină să nu semene cu nimeni, ceea ce este foarte greu, dacă nu imposibil. Această sfidare a naturii a fost totuși susținută de o mulțime de pictori iubitori ai lucrurilor din natură. Dacă se spune pe bună dreptate că un măr nu seamănă cu nici un alt măr, trebuie totuși admis că toate aceste unități se aseamănă cu specia „măr“.

Șocuri de un ordin superior interveneau constant sub forme prea puțin scrutate pînă atunci sau cu totul necunoscute, opere ale unor civilizații zise primitive (cretane, egeene, miceniene, precolumbiene, din Africa neagră, din Oceania), prezen-

tate în exemplare originale, și mai ales prin fotografii. Acestea au fost tot atâtea noi puncte de plecare oferite picturii contemporane. Cei care le acceptau și extrăgeau din ele, în mod aluziv sau nu, tot felul de varietăți periodice, uitau poate că obiectele admirației lor reflectau permanența seculară a artei colectivităților umane.

Astfel obișnuși cu șocurile și pregătiți pentru orice noutate prin dorința de a fi unici (aici străpunge puțin ideea de supraom), figurativii n-au fost în general prea șocați de apariția jongleriilor lui Picasso, ale cubismului și apoi ale artei „abstracte“.

Se considera îndreptățită presupunerea că aceasta din urmă ar fi o soluție înaintată și teoretic ideală a aspirațiilor comune, căci, într-adevăr, produsele sale, considerate conform cu definiția tabloului, „nu seamănă cu nimic“. În același timp, ar fi inexact să se dea asigurări că, prin stilul lor, autorii succesivi ai acestui gen „nu seamănă cu nimeni“, într-atât lucrările lor ne arată un aer de înrulare și par, la fiecare grup, ieșite una din cealaltă.

Cei mai mulți dintre pictorii de tablouri, promovați la titlul de „figurativi“ prin apariția „nefigurativilor“, n-au devenit conștienți în mod net (și iată deci unul din trecerile la echivoc) că s-ar fi aflat în fața unor „decoruri“, adesea excelente, și nu față de tablouri de o nouă tendință. Spiritul lor a fost îndată subjugat de afirmația zgomoasă a doctrinei „abstracte“ desfășurată de savanți exegeți. Figurativii fascinați naiv și colectiv de atîta știință și Mister Modern laolaltă, n-au examinat validitatea identității, expusă cu mîndrie, a compoziției „abstracte“ și a tabloului. A fost prima eroare pe care au comis-o; ea avea să cîntărească greu în comportarea lor viitoare și să permită triumful „abstractului“ și al sectelor sale „formale“ și „informale“.

Mulți dintre ei, reflectînd asupra răsturnărilor de societăți datorate progreselor științifice, își spuneau că epoca era propice la modificări de orice

natură și, pornind de la acest argument, au încercat să înțeleagă modificarea estetică care reieșea din fenomenul „abstract”, plasându-l pe propriul lor teren, adică pictura de șevalet.

Ni se întâmplă să ne mîndrim atunci cînd observăm slabe licăriri în cețurile unei opere incomprehensibile, reputată a fi de esență superioară. Adesea aceste limpezimi sînt adevăruri ale lui La Palice sau fragmente anodine care articulează între ele membrele întunecate ale lucrării. Mulți dintre figurativi, mai ales „coloriștii”, au apreciat valoarea unor fericite aranjamente de culori în pozițiile absconse, fapt în virtutea căruia au afirmat „că au înțeles”, că „aceasta este de netăgăduit pictură”. Astfel ei enunțau evidența însăși dar, duși de viteza cîștigată de constatările elementare (și fără îndoială mereu sub influența sterilei formule a lui Maurice Denis), au consimțit să situeze picturile zise „abstracte” în genul tabloului, continuînd însă să le reprobe expresiile formale.

„Abstracții” nici nu cereau mai mult. În lipsa consimțămîntului publicului (care continuă să refuze să-i ia în considerație), ei aveau nevoie de cauțiunea corpului important al esteticii în mod tradițional legat de public, pe care îl constituie pictorii de șevalet. Pe căi înnegurate, aceștia din urmă au satisfăcut dorința inteligentă: adică și-au dat cauțiunea lor intrusului, revoltîndu-se în același timp împotriva aspectului său. Dar însăși această revoltă avea să servească triumfului „abstractului” cu condiția să nu aducă cu sine concluzia („abstracția” nu este tablou), care ar fi provocat ruptura fatală.

Din fericire pentru cei admiși, figurativii fûribunzi s-au sfîșiat în discuții, și în această privință „abstracții” sînt într-adevăr extraordinari. Ei se comportă ca exegeți innăscuți; hrăniți în labirintul sofismelor, ei îi cunosc întortoachierile; își conduc prin ele interlocutorii, ca într-o plimbare, și-i lasă prin aceste locuri, absolut înnebuniți. Uneori, dacă acești retori abili sînt strînși prea tare cu argumente de nedeazămințit, ei deschid zîmbind poarta Misterului Modern, îi trec pragul și de acolo flutură

Enigmele esteticii lor pe care vă desfid să le elucidați. Toate acestea sînt excelent concepute.

Sistemul lui Pentru și Contra față de „abstracție“, bine alcătuit pentru a alimenta și a perpetua sporăvăielile, conferă înălțime și întindere „abstracțiilor“. permițîndu-le să-și tîrască adversarul în zigzag prin cețuri departe de prea dreapta linie a echității. Cu cît este mai arzătoare disputa, cu atîta mai puțin capetele figurativilor au șanse de a rămîne reci. „Abstractul“ își aduce una după alta teoriile halucinante; figurativul caută să facă paradă și în acest timp uită să gîndească esențialul, prin firea lucrurilor mai puțin complicat, deoarece ține de un argument banal: „o compoziție «abstractă» nu este un tablou“.

Pronunțați această frază, ca să-i verificați efectul. „Abstracții“ noștri, atunci cînd o aud sînt cuprinși de tremurici. Din toate puterile lor derutate, ei resping abominabila soluție. Nefericiții partizani strigă: „Nul nul e imposibil!“. Le replicați ferm: „Da! da! da!“, totul a fost spus, iată ruptura iremediabilă din lipsă de elemente dialectice. Oratorul „abstract“ se retrage răvășit și rămîneți stăpîinii locului. El protestează bodogănind într-o ultimă tresărire de dispreț: „Nu-i atît de simplu“. O! ha da.

Cu toate acestea surprind anumite priviri care mă înmoaie. Ele exprimă o sinceră și consternată decepție: „Deci nu veți participa la scumpa noastră partidă a lui Pentru și Contra! Cu frumoasele noastre rachete zburătoare lansate atît de liber și de anormal v-am fi făcut să alergați frumușell! Deci, nu vreți să mai jucați cu noil“. Ei, nu, prietenii mei, aș vrea să nu mai joc, dacă-mi dați voie, această distracție strică prea mult artei și oamenilor.

Îmi dau prea bine seama că prin aceasta abilul retor „abstract“ se simte frustrat. Ce să-i faci? Nu pot, totuși, personal, să fiu nici Pentru nici Contra „abstractului“, deoarece nu pot fi Pentru nici Contra „decorului“, și nici Pentru nici Contra tuturor speciilor și stărilor care au o rațiune de a fi în grade diferite. Poți să te situezi Pentru sau Contra

romanului, teatrului, cartografiei, bridge-ului, alfabetului?

Dar sînt desigur contra atribuției inexacte pe care o afectăm unui gen, făcîndu-l să treacă drept altul cu ajutorul unor artificii de raționament. Sînt Contra întreprinderii care vrea cu orice preț să pătrundă compoziția zisă „abstractă” în sfera picturii de șevalet. Sînt Contra voințelor care hotărăsc în mod arbitrar transferurile de capacități, de la un ordin la altul cu totul diferit. Nu s-ar putea nedefinit susține că o broască este bou sau că o decorație pictată este un tablou. Sînt Contra ofenselor ce se aduc cuvintelor golindu-le substanța lor, altfel spus sînt Contra confuziei genurilor.

Dacă mi se afirmă că genul tabloului trebuie să înceteze de a mai fi abordat ca nemaicorespunzînd stadiului actual al civilizației noastre, în timp ce expresia artei conformă spiritului epocii este în mod necesar un fel de decor numit „abstracție” (sau „informal” sau cum se va vrea) — cred că ar fi o propunere care ar merita deschiderea unui colocviu. Această afirmație, oricît de curioasă ar fi, anunță decis succesiunea a două genuri distincte; ea nu prevede de fel înrudirea naturilor lor. Problema, pusă aici în mod deschis, implică faptul că apărătorii fiecărei tabere consideră ca diferite esențele celor două tipuri de producție în cauză. Atunci de ce să fie amestecate și confundate acestea în texte și în expoziții? Rezultă niște manifestări eterogene, bune doar să-i deruteze pe oameni.

Profitînd de niște amestecuri arbitrare, se speră că: 1) niște alunecări subtile (din spiritul spectatorilor) vor sfîrși prin a omogeniza niște caractere specifice, incompatibile între ele; 2) obișnuința ajutînd, publicul se va decide să confunde într-o singură ordine lucrări atît de firese îndepărtate. Iată dorințe exorbitante! Totuși în lumea întreagă esteticienii și artiștii „moderni” refuzînd compoziției „abstracte” titlul de decor, se străduiesc s-o facă să-l obțină pe acela de „pictură de tablou” cu mijloacele mixturii genurilor.

Acum vreo douăzeci de ani, fluxul confuziei genurilor mai putea fi încă ușor îndiguit, iar arta „abstractă” reășezață în limite juste. Între timp pictorii realității, care-și arătaseră meritele între cele două războaie mondiale, se bucurau de cea mai înaltă favoare a amatorilor și chiar a majorității criticii. Reuniți în echipe de tendințe diverse, sprijiniți de niște vîrstnici renumiți și necontestati, ei reprezentau o forță. Nu există expoziție de prestigiu care s-ar fi lipsit fără risc de concursul lor. Dacă în acel moment ei ar fi reacționat împotriva marilor valuri de dezordine, dacă ar fi opus o voință de revoltă refuzînd să permită ca tablourile lor să apară împreună cu lucrări fără legătură cu tabloul, ei ar fi cîștigat partida hotărîtoare de care depindea evoluția firească a acestui gen.

(Principiile constructive ale istoriei artei sînt uneori legate de acțiuni de acest fel. Cînd tulburarea se ivește din greșeala lor, comentatorul poate încerca o operație constructivă, socotind factorii confuziei și examinîndu-i indeaproape; căci îi este permis să spere că o conștientizare a elementelor de dezechilibru va avea poate o șansă să suscite reflecții de natură să restabilească armonia. Este unul dintre rolurile criticii.)

Aproape impasibili, pictorii realității au asistat la instituirea sistemului expozițiilor mixte (opere figurative și nefigurative reunite sub același titlu: pictură de tablou) care aveau să contribuie atît de eficace la triumful „abstractului”.

Desigur că este lesnicioasă apărarea autorilor figurativi, martori excedați (și mai apoi victime) ai demonstrațiilor „abstracte”. Excelenții artiști ai realității cereau mai ales să fie lăsați să lucreze în pace și în dragostea lor pentru artă și natură. Înfocați partizani ai seninătății, ei detestau izbucnirile care risipesc meditația studiului. Își aminteau că și cubismul făcuse mare zgomot și că a fost util la vremea lui. Se mai putea spune de asemeni că au fost și curajoși slujind cauza realității, cu toată modestia, fără a se lăsa abătuți de cîntecele de sirenă ale deformării abuzive. Dar timpurile se

schimbă și în zilele noastre configurația criticii de artă internațională nu mai este aceeași.

Prin recente experiențe ale anti-naturii, pictorii de șevalet au căutat scrupulos calități de pictură și fără să creadă vreo clipă în victoria absurdului, s-au complăcut liniștit în neglijență. Unii dintre ei se bucurau în taină de demonstrațiile singulare, când, în aceeași sală, după o logică elementară, tabloul trebuia să anuleze compozițiile decorative. S-au crezut invulnerabili și s-au îndepărtat de oamenii cobe care preziceau primejdia ce-i pîndea.

La începuturile conviețuirii dintre figurativi și „abstracți“, totul indica puritatea sau simplitatea inimii, sau uneori calculul celor dintîi; oarecum în felul unor stăpîni ai casei, ei îi primeau amabil pe inventatorii noilor fenomene și îi așezau alături de ei, înduioșîndu-se ușor: „Aceasta nu poate dura sub asemenea formă. Se vor întoarce la natură, vor reveni printre noi. Este de reținut cîte o învățătură din orice noutate“, spuneau ei cu amabilitate, și era desigur un truism în această ultimă propoziție. Totul era idilic, biblic, și furtuna era pe aproape. Concertele lui Pentru și lui Contra lăsau să se audă duble concerte reconfortante, molto moderato, pentru toba mare și clavecin.

Or, figurativii s-au văzut curînd înfrînți de învingătorul „abstract“. El era călăuzit de îngerul Victoriei. Din toate colțurile planetei se iveau legiunile de anti-natură încadrate de cohorte de esteticieni (prin definiție toți de esență superioară), și poeții cîntau haosul în imnuri de suprapictori în timp ce filozofii filozofau despre el, iar negustorii lăudau miracolul și vindeau diversele lui produse. Mitul „abstracției“ a crescut astfel văzînd cu ochii; el depășește azi în actualitate pe acela al lui Picasso considerat cu religiozitate drept mitul primordial, al timpurilor Moderne și poate Viitoare.

Cît despre oamenii realității exilați în plebea artei, notabilii „abstracți“ ai esteticii le reduc capacitatea de a se ridica la prea înalte reputații și-și arogă dreptul să le atenueze vivacitatea, dacă s-ar produce, prin cîteva trufase sentințe eșuate

din Olimpul anti-naturii. În schimb, cluburile „abstracte“ nu ostenesc veghind, din instinct, la o anumită supraviețuire în surdina a genului realității — cel puțin pentru moment — și această protegere generoasă constituie una dintre cele mai eficiente acțiuni ale uneia dintre cele mai extraordinare cuceriri din toate vremurile, din istoria esteticii (bineînțeles, după marșul triumfal al conceptului picassian).

La rîndul lor, pictorii figurativi nu ostenesc nici azi să se uimească de amețitoarea invazie „abstractă“ și de puterea lor în mod ciudat strîmto-rată. Sînt ispitiți să privească ansamblul acestei situații ca o manifestare a absurdului, fie și numai pentru a găsi în această soluție motivul unei conso-lări. Or sînt înclinat să cred că ei n-au înțeles încă sensul desfășurării etapelor și nici n-au sim-țit că o mai bună cunoaștere a înlănțuirii cauzelor și efectelor ar fi de natură să reveleze motivele care au statornicit absurdul și apoi să facă în așa fel încît această calitate să se retragă. Se vede, din păcate, în lumina acestor rațiuni, grelele responsa-bilități care năpădesc pe figurativi: nu numai că ei au eludat refuzul contradicției (prezentată de „abstracți“) care asigură identitatea decorului cu tabloul, dar, și fără a vrea sau a putea discerne orbitoarea contradicție, fără a examina mai mult definițiile elementelor care o alcătuiesc, au mai și acceptat să le reducă pe acestea la numitorul co-mun al picturii de tablou. Au susținut dezbateri lipsite de sens și ambigue consimțind să-și amestece lucrările cu panourile decorative în expoziții co-mune. Astfel, ei n-au încetat să-și acorde cautiunea „abstractului“, prin aceasta, ei recunoscîndu-i cali-tatea de pictură de tablou.

Continui să mă întreb dacă figurativii se îndo-iesc măcar de semnificația și de importanța com-portării lor (mă refer la ansamblul grupării, deoarece există, fără îndoială, numeroși autori care văd limpede). Această comportare pare constant activă în pasivitate și complezență. Artiștii unei etape se gîndeau ei oare vreodată la dificultățile

ce aveau să tulbure condițiile inițiale ale muncii mezinilor lor? S-au gândit ei oare la viitorul artei realității, la progresul evoluției ei, aceasta fiind, în vremurile noastre clipă de clipă pusă la încercare, lovită, sfîrtecată, scoasă în afara curgerii ei naturale de către autori buni pe care-i tulbură apariția celui mai neînsemnat fapt nou în raza vederii lor. Nimeni nu le dorește sechestrul și imobilizarea; să privească deci la cotidienele atracții trecătoare, dar să știe să le aprecieze repede și să nu zăbovească în fața lor dacă nu găsesc în ele decît rămășițe interesante pentru munca lor esențială, — fie ca micul șoc să nu zdruncine doctrina lor profundă — și să nu erijeze în principiu perpetuu experiența neterminată. Noile aporturi, noile influențe sînt îmbogățiri, dar la ce servește să alergi după atîtea scînteii salutate cu ovații, și care se sting atît de repede (atît scînteile cît și protestele). Pictorul figurativ al erei noi nu mai posedă el oare mîndria de a extrage mai ales din propriul său străfund, din studiul său pasionat, opere durabile, demne să străbată veacurile? În sfîrșit, dacă cutare figurativ dobîndește revelația adevăratei sale vocații de „decorativ“, o! să nu ezite să onoreze acest gen cu talentul său. Dar la ce-i folosește să proclame apoi că rămîne mai mult ca oricînd în cadrul tradiției picturii de realitate?

Figurativii (luați în ansamblul lor), destul de deprimați de cursul evenimentelor care-i defavorizează, percepînd vag responsabilități ce și-au asumat în formarea acestuia, caută să se liniștească și să se justifice, repetînd cîteva maxime tari. Există de asemeni un mic repertoriu de calm în care figurează eterna sentință a lui Maurice Denis asupra tabloului și apoi formulele: „Există în operele abstracte calități de pictură.“ „Trebuie să se aducă ceva nou.“ Am mai examinat mai înainte aceste teorii. Iată, în continuare, alte cîteva apoftegme care merită să fie luate în considerație.

Cu multă autoritate s-a avansat această soluție: „Nu există decît pictură bună sau rea.“ Cine 184

ar nega aceasta? În această privință, compoziția abstractă este legată de tablou.

Or, axioma în cauză, atât de categorică, la prima vedere, face ea oare aluzie la un gen de pictură distinct? Căci, de fapt, după cum știm din diverse izvoare și forțînd puțin jocul am putea spune și pictura interioarelor. Fără a merge însă atât de departe, s-ar putea pretinde că reprezentările pictate pe pînze: planuri cadastrale, epure de mașini, diagrame, împăstări de cerneală, machete pentru linoleum, țesături, tapete — constituie ele oare tablouri?

Aceste piese pot fi apreciate drept excelente picturi decorative (uneori) înzestrate cu bogate acorduri tonale, dar caracteristicile lor nu sînt suficiente pentru a ne face să ne gîndim la pictura de șevalet. Formula: „Nu există decît pictură bună și rea“, foarte la modă la începutul secolului cu privire la operele realității, nu era ambiguă înainte de apariția lucrărilor „abstracte“.

Cele spuse mai sus duc la lozinca instalării definitive: „Arta abstractă este una dintre tendințele (sau unul dintre curențele) picturii de șevalet.“ Într-adevăr? În virtutea cărei legi? Dacă „abstractul“ este una dintre tendințele tabloului, aceasta vine din faptul că el participă la aceeași acțiune și că, însuflețit de același principiu, are intenția să producă un efect asemănător. Care este deci acțiunea tabloului? Care sînt condițiile pornirii sale și scopurile?

Pictura de șevalet are ca funcție să reprezinte lucrurile din lumea exterioară (din natură) în așa fel încît să le facă să fie recunoscute și încă mai mult să cunoască revelînd caracterele lor de realitate așa cum le-a perceput autorul prin intermediul propriilor sale înzestrări. Astfel se stabilesc armonii de diverse feluri (senzorială, intelectuală, afectivă, spirituală) care unite, și în acord, sînt menite să provoace de minune pe oameni și să-i facă să tresară, să le emoționeze vederea, să le exalte spiritul, să le îmbogățească lumea interioară și să le transmită un nou flux de

Or, arta „abstractă“, prin felul ei de a fi, refuză reprezentarea naturii; face abstracție de aceasta. Asta drept început. De aici încolo îi este imposibil să facă să fie recunoscute lucrurile din lumea exterioară. Și asta în ceea ce privește finalitatea ei.

O direcție a picturii care nu posedă nici un fel de intenție fundamentală comună cu „tabloul“ nu poate fi o tendință sau un curent al acestui gen. Culorile și acordurile utilizate în cele două domenii („abstractul“ și tabloul) nu sînt decît materiale și mijloace a căror folosire răspunde în fiecare dintre cazuri la voințe distincte. Artă „abstractă“ este deci altceva decît pictura de șevalet. Eu o consider ca o tendință (sau ca un curent) ținînd de artă decorativă.

Nu mă gîndesc să pun sistematic sub semnul întrebării tot ceea ce declară exegeții și autorii „abstracți“ asupra sentimentului „non-decorativ“ care îi însoțește în cursul lucrului lor, și anume meditația filozofică, viziunea mistică, aspirația către infinit și mai ales dorința realizării unui tablou al realității. Acestea sînt poate, la unii dintre ei, resorturile inițiale ale întreprinderii lor. Dar priviți rezultatele, nu veți găsi nimic de acest gen. Pentru că o dramă străbate prea adesea actul creatorului acesta din urmă, nescăpînd de soarta muritorilor de rînd care-l copleșește cu atîtea limitări, nu are neapărat puterea să găsească elementele juste (și raporturile lor) în stare să exprime fidel gîndirea lui. El este un sclav expus abaterii, erorii. Astfel cutare care dorește arzător să ducă pînă la ultimele consecințe chintesențiale pictura de șevalet, nu proiectează de fapt pe pînză decît o compoziție decorativă.

Se întîmplă în zilele noastre ca mulțimi de autori să fie convinși de excelența întreprinderii lor (întru „abstracție“) și într-atît de preocupați de teoria ei încît nu pot să iasă în afara acestei idei, și pe cît se activează pasionant întru ea, pe atît sînt inapți să vadă defectul soluției.

S-ar putea admite ca o himeră va fi dominat, în vremurile noastre, spiritul unei colectivități de autori și că aceștia se străduiesc în mod natural să-i dea ființă, dar nu s-ar putea surprinde mișcarea pictorilor figurativi care, în afara vrăjii iluziei „abstracte”, nu consimt mai puțin s-o acrediteze pe aceasta față de public.

În lanțul de maxime justificative și liniștitoare din uzanța figurativilor derutați, remarcăm acum o recomandare care, scandată neîncetat, trebuie să-i atingă în punctul nevralgic pe pictorii de șevalet și pe criticii de partea lor, reticenți față de învecinarea tablourilor cu compozițiile „abstracte”. Și iată: „Trebuie să fii liberal!”.

Nu există om cu gândirea liberă care să nu se coordoneze conform acestui principiu, și cel care posedă pasiunea de a încerca să înțeleagă nu va putea simți și judeca fără să deteste constrângerea prejudecăților. Dar liberalismul, pentru a rămâne adevărat, nu trebuie să depășească limitele evidenței.

Ce se poate gândi despre o expoziție canină în care figurează un grup de superbe pisici siameze? Pot fi condamnate persoanele care se miră și spun: „Locul acestor siameze este într-o expoziție de pisici”. Reclamanții n-ar putea fi taxați de cruzime tendențioasă. „Cum, răspund partizanii amestecului, nu observați că este o asamblare omogenă de patrupede animale domestice? Trebuie să fii liberal și să admiți pisicile printre câini.” Prea bine, amicii mei, dar dacă acesta este dorința voastră de extindere, organizați mai bine o expoziție de „patrupede, animale domestice”, în care veți avea libertatea să expuneți elefanți îmblânziți, — dar, pentru Dumnezeu, dați paradei titlul ce i se potrivește, și toată lumea se va regăsi. În această chestie, liberalismul este scos din cauză, deoarece cel mai liberal dintre oameni are dreptul, fără a-și pierde calitatea sa, să nu situeze pisicile în specia canină, care, oricât de frumoase ar fi, aparțin totuși de la natură unei alte onorabile spețe.

La fel și în artă în ziua de azi, atunci cînd o expoziție consacrată picturii de șevalet ne propune lucrări care nu sînt tablouri.

Cred că pictorii figurativi (luați în corpore) au fost mai degrabă subjugăți de o propagandă măreață de lărgire a artei „abstracte”, decît convinși de noțiunea pe care ea o propagă, cum că compoziția „abstractă” ar fi de același gen ca și tabloul.

Anumiți figurativi au crezut că ar fi avantajați de lucrările lor „abstracte”, care ar servi de „ecrane de adîncime” („repoussoirs”). Alții, mult mai numeroși, se considerau avantajați să se învecineze cu obiectele atenției universale. Ori un pic de glorie intelectuală nu s-ar răsfrînge și asupra lor? n-ar putea și ei să pretindă la calitatea de artiști de înțenție „modernă”? N-ar putea fi felicitați pentru atitudinea lor de bunăvoință inteligentă, atît de liberală?

Numai că ei nu-și dau încă seama că tabloul nu poate fizic să lupte contra efectelor de șoc ale panoului decorativ. Nu există capodoperă a realității ale cărei trăsături profunde să nu fie julite, contrariate și minimalizate de tumultul „abstracțiilor”.

Totuși moda manifestărilor mixte (tablou și non-tablou) s-a propagat cu repeziciune jur împrejurul planetei. Bienalele de la Veneția și de la Sao-Paulo dau o regulă jocului; Bienalele de la Paris au urmat acest exemplu; concursurile internaționale și aproape toate concursurile particulare au adoptat această disciplină. În capitalele întregii lumi, Muzeele de Artă Modernă o consacră. Juriile Saloanelor lasă să pătrundă din ce în ce mai mult „abstracțiunile” și Salonul de Toamnă oferindu-le cele mai bune săli ale sale rezervate altădată celor mai buni artiști ai realității, lasă publicul să înțeleagă că arta „abstractă” este expresia magistrală a picturii de tablou.

Acesta este triumful „abstractului”.

„Abstracții”, cu o violenție și o îndîrjire demne de laudă, s-au infiltrat puțin cîte puțin în toate 18

marile expoziții rezervate pictorilor de șevalet. Apărarea citadelor figurației slăbește. În interiorul acestora, grupuri de autori cuprinși de „teama de a nu părea moderni“, înrudită cu teama de a îmbătrâni (care-i cuprinde deopotrivă pe bătrâni și pe adolescenți), pun în valoare cu pricepere, meritele asediatorilor, pe care-i privesc ca pe niște magi deținători ai elixirului veșnicei tinereți.

Este probabil că aliații nesperați ai „abstracțiilor“ pronunță cu deplină convingere formulele breviarului liniștitor pe care l-am examinat mai înainte. Unii, încă și mai grăbiți, iau inițiativa întâlnirilor mixte foarte spectaculoase, și se bucură să-și vadă periodic operele agățate alături de „abstracții“. Fără îndoială că ei consideră că nu există nici o altă cură mai bună de întinerire. Dar le trebuie lor oare un asemenea regim pentru a se exprima cu un talent original, adică cu energia creației de artă pe care natura o acordă fără limită de vîrstă? Speră ei cu anxietate că învingătorii epocii („abstracții“) le vor fi recunoscători pentru aceste avansuri decernîndu-le în schimb condescendente indulgente? Își închipuie ei oare că înconjurîndu-se de lucrări de un alt gen decît ale lor, din care-și fac un fel de veșmînt la modă, legea lor și spectacolele lor vor apărea mai „vii“? Publicul nu pricepe aceste fineturi și ocolește aplicațiile lor. Experiența concesiilor făcute Miturilor Absurdului n-a avut ca rod fructe putrede? Nu se tem ei, oamenii fără credință în propriul lor concept artistic de a duce la perfecțiune triumful Mitului „abstractului“ care i-a diminuat deja? Totuși între timp aerul se umple de plîngerea lor. Li se potrivește oare să deplore efectul căderii schije pe care ei înșiși au provocat-o?

Or, în timp ce publicul își arată în fiecare clipă dezaprobarea față de compoziția „abstractă“ considerată ca un tablou al realității, marile menevree ale figurației desfășoară pe simeze grupuri de „abstracții“. Este firesc să se creadă că o asemenea mișcare mai întîi timidă, se va fortifica, și nu e mai temerar să se presupună că, în urma atîtor mixturi de genuri, manifestările care atrăgeau odinioară

multimile nu se vor adresa decât unui public redus la esteticieni și la amatori de artă „abstractă”. Instituțiile golite de seva lor originară își vor continua laboriosul declin. Nu va mai rămîne decât să se pornească, pe baze noi, creîndu-se noi alcătuirii periodice, Saloane noi, Bienale noi, structurate pe principiul (actualmente nemaipomenit de original și de avangardă) principiul severei selecții figurative. Va fi într-adevăr acțiunea tineretului de azi sau de mâine — dacă totuși ambiția tinerilor pictori de șevalet, al căror talent este atît de ades răsplătit de favoarea militantă a amatorilor de „tablouri” depășește nivelul micului confort satisfăcător, pentru a aspira către o luptă al cărui preț (ideal la început) va fi abolirea confuziei genurilor.

Visez o Bienală cum nu s-a mai văzut, care va uimi prin îndrăzneala sa și care, sînt sigur, va atrage masele. Un vast pavilion va întruni toate tendințele picturii de șevalet provenite din toate colțurile lumii: acest titlu este indicat pe portic. În altă clădire vor fi reunite tendințele „abstracte” și o inscripție monumentală pe fațada de onoare va califica de asemenea această expoziție internațională în mod distinct. Organizatorii săi vor avea libertatea să redacteze inscripția. „Artă abstractă”, „Arte Formale și Informale”, „Cealaltă Artă”. Nu îndrăznesc să propun titlul „Picturi decorative”, care ar ridica o furtună de proteste capabilă să distrugă proiectul în prima sa stare de ficțiune — și aș fi nenorocit.

Acesta ar fi, cred, un festival al clarității, deoarece lumea ar începe să înțeleagă semnificația și valoarea genurilor diferite atunci cînd vor fi numite așa cum se cuvine, și despărțite în incinta Bienalei. Nu se vor mai vedea ca de obicei, cortegii de fantome rătăcind de-a lungul simezelor, astfel definesc eu aceste bande de vizitatori deprimați, consternați cu privirea abătută, întristați de o tristețe de nedefinit, și cuprinși brusc de rîsete bolnave și vulgare. Nu s-ar mai auzi acele reflecții grotești și neplăcute, dar înzestrate cu un fond lo-

gie — replici automate aduse produselor climatului absurdului.

Inefabila mea Bienală va contribui să elibereze mulțimi de oameni, în întreaga lume, de complexe lor de inferioritate față de arta contemporană. În acel moment, atunci, port convingerea, majoritatea spectatorilor va fi cuprinsă de dorința să frecventeze Pavilionul „Artei Abstracte” pentru ca în sfârșit să încerce să cunoască mai bine lucrări care nu vor mai apare ostile și nici enigmatice pentru că vor fi în sfârșit, materialmente, explicit și după cum se cade, orînduite într-o perspectivă anume care nu este aceea a picturii de șevalet.

Dar, desigur, acestea sînt utopii. Nu este greu de închipuit primirea glacială, pe care puternicii intelectualității și finanțelor internaționale ar rezerva-o proiectului expus mai înainte.

CRITICA

1. „Abstracții” puri

Privesc mai întîi și mai ales purii. Ei sînt atașați de o idee care-i hrănește și strălucește mai ales prin ei. Credința lor e atît de fermă încît ei n-ar putea admite coruperea vreunui amestec de concepte. Cum ideea „Abstractului” îi obligă la refuzul reprezentărilor lumii exterioare, ei fac enormul sacrificiu al acestuia. La acest grad de preafericită supunere, facultățile criticii se spulberă. Nu e întru totul condiția nirvanei, întrucît spiritul acționînd încă într-un fel omenesc dezvoltă o soluție terestră construind în jurul ei sisteme din care decurg legi și depinde de cei aleși de a le răspîndi și de a le face să domnească. Alegerea este deci făcută în mod absolut; reprezentările naturii sînt condamnate prin texte.

Oamenii se fixează asupra unei chestiuni pornind de la certitudinea pe care o acordă validității opiniilor lor despre mai sus-pomenita chestiune.

191 Atunci acestea, ridicate la înălțimea de convingeri,

formează ca un fel de sprijin mintal susținut de eșafodajele prealabilei dialectici. Desigur, pornind de la acest nivel se pot ridica construcții ale spiritului după metoda justei rațiuni. Dar cât valorează eșafodajele? Examenul criticii trebuie să se îndrepte mai ales asupra lor. Un reproș îndreptățit este emis și iată că se interpun arhitectii. În general, în ciuda eforturilor lor, imperfecțiunea lucrului lor e de îndată admisă și platforma defectuoasă dispare împreună cu baza și prisosurile sale.

Există totuși o excepție la regulă. Ea presupune apărători cu credit de neînvins. Ei se vor deținătorii unor adevăruri veșnice. Luptînd fără încetare cu un curaj legendar, aceștia se plasează dimpreună cu certitudinile lor intime deasupra Falsului și Adevărului. Comportarea lor cere mai multă constanță decît aceea a exegeților obișnuiți. Bine folosită, energia enormă pe care o acumulează îi iluminează și ei strălucesc de puritate. Tot așa și părerile lor, oricare ar fi, juste sau stupide, iluminează la rîndul lor tema apărării lor: eșafodajele devin strălucitoare, dacă nu solide sau sînt ascunse publicului, iar platforma principiilor apare aureolată de o lumină magică. Astfel de operații favorizează nașterea Miturilor care nu sînt întru totul produsele purității; cu toate acestea ele nu se pot întări și fixa decît prin jocul neîntrerupt al artificiilor paradei și ale obscurității ermetismului. Condițiile menținerii doctrinelor artificiale sînt astfel pătate de impuritatea amestecurilor.

Acest defect nu ia nimic forțelor campionilor puri ai cauzelor de necrezut, de îndată ce predica lor respinge violent elementele pe care ei le presupun impure; din acel moment ea blamează concesiile, refuză mixturile și tinde să instaureze stăpînirea unei convingeri. Viziunile și vorbele acestor credincioși nu pot coborî mai jos de sublim. De fapt ei nu sînt critici, ci făuritori de ideologii, eroi animați violent de vocația apostolatului.

Generalizînd, cu mult dincolo de problema „abstractului“ se poate observa că autorii de acest fel nu sînt de stirpe banală. Formați de natură pentru aspirarea ideilor și propulsarea teoriilor 19

(excelente sau deplorabile), ei muncesc pentru instabilitatea periodică, cea care este principiul evoluției. Contribuția lor poate fi binevenită, dacă ei țin cont de elementele fundamentale și permanente ale universalității umane, care domnesc într-un fel immanent dincolo de transformările formelor tuturor lucrurilor. Dacă ei calcă această lege a vieții cu orgoliul voinței de putere angajând opoziția absolută, ei opresc evoluția și întârzie mișcarea ei naturală în timp. Mutațiile inventate de ei, pe care reușesc să le acrediteze, nu servesc decât să instaureze un regim mai mult sau mai puțin lung, al Absurdului (și el poate fi de foarte lungă durată).

Cuvîntul unui Pur izolat nu este eficace decât dacă este înzestrat cu un farmec sesizant. Un cor de Puri are o putere destul de extraordinară (fiind susceptibil de efecte rapide). Și iată avantajul care revine artei „abstracte”: o legiune de esteticieni ai principiilor pure s-a constituit de îndată pentru apărarea cauzei „abstracte”, cu talent și vîlvă mare. Fără astfel de apostoli ai primei etape, picturile „abstracte” nu ar fi fost niciodată luate serios în considerare conform doctrinei pe care ei le-o acordau. Căldura iradierii emise de pionieri a fost aceea care a favorizat formarea recruților printre care se întîlnesc un mare număr de esteticieni impuri. Regretăm, pentru a fi drepi, acest caracter imperfect dar sîntem obligați să recunoaștem că efectele lui se dovedesc sus și tare avantajoase pentru triumful sistemelor „abstracte”.

Nu e indiferent de constatat că în domeniul „abstractului”, aproape toată lumea se comportă ca estetician, pictorii și sculptorii în aceeași măsură și chiar mai bine decât criticii profesioniști; peste tot nu e vorba decât de teorii. Eu mărturisesc că nu înțeleg ce spun și ce scriu toți acești autori. Uneori cred că zăresc o undă de claritate, dar nu e decât un miraj sau un fragment de cunoaștere banală care strălucește în masa de obscuritate.

Să fie liniștitoare constatarea că ființe cu mintea întreagă nu se descurcă mai bine în această privin-

ță? Ea ar fi așadar de esență tenebroasă — afară de cazul în care artiștii și criticii „abstracți“ ar fi poate dotați cu o facultate intelectuală cu totul nouă, care să nu fi fost acordată de șaiszeci de ani încoace și miliardelor de contemporani. Câtă nedreptate! Mă surprind uneori gândind că aici e vorba de un fel de neliniște pe care un destin crud o impune, prin intermediul unui complex de inferioritate colectiv, mulțimilor de ființe omenesti îndrăgostite de lucrurile de artă. Un complot atât de întunecat nu ar putea fi fapta purilor căci ei certifică și afirmă în aceeași măsură ceea ce strigă, și ei cîntă adevărurile instinctelor dezlănțuite cu o pasiune sinceră: accentele lor nu înșală.

În ce privește expresia ziselor lor se poate că stinghereala sa umflată de emfază să provină dintr-o surprindere a intelectului prea tulburat de revelații fulgerătoare. Iată pe aleșii noștri zguduiți. Cu toate acestea misiunea lor este să ne transmită un mesaj primordial. Este el cu totul conform înțelegerii omenesti? În caz afirmativ, cum am putea noi să-l înțelegem dacă este comunicat într-un limbaj ininteligibil. Pentru a face să se aprecieze calitățile salvatoare ale picturilor enigmatice, altceva e necesar decît texte indescifrabile. (E suficientă — se va spune pe drept cuvînt — puterea de iradiere proprie acestor picturi. Dacă într-adevăr ea există se va manifesta și ne va lumina; în acest caz comentariile ermetice nu folosesc decît să ne deruteze.)

Lipsa de claritate a criticilor „luminați“ constă oare în neputința lor de a se exprima ca urmare a unei uluiri fascinate? Trebuie să se aștepte ca aversele imaginației lor să ia sfîrșit? Ori, dacă le revine calmul aducînd cu sine limpezimea comentariului, este foarte posibil ca structura doctrinei baroce să se dărîme și apoi să se transforme în fumegări.

O scriere obscură, patetică, străbătută de fulgerele unor stranii și profetice gânduri, dramatizată de trăzneteile afirmațiilor, se potrivește de minune evocării lucrurilor pe care muritorii nu le-ar putea concepe. De aceea numeroase texte

ale esteticienilor puri întru „abstracție“ au ele însele calitatea poemului ermetic.

Totuși, atunci cînd aceiași puri asemănători vulturului care se năpustește impetuos asupra prăzii sale, blamează groaznica lipsă de spirit a unui auditoriu înmărmurit, limbajul lor devine atunci dintr-o dată de o extremă facilitate. El știe să traducă în formele cele mai clasice nuanțele indignării, de la disprețul modulat pînă la invectivă. Parcurgînd aceste pasaje clare, mă simt legat de autorii lor printr-un atașament frățesc. Imi spun: „Ei nu sînt deci doar ființe de pură ficțiune. Trăiesc prin urmare printre noi. Regăsesc în sfîrșit oameni, deoarece sînt capabili de resentimente pămîntești și le expun fără înconjur. Dar de ce nu se exprimă cu precizie decît numai asupra obiectului furiilor lor în timp ce se arată zgîrciți și alambicați de îndată ce e vorba să ne dezvăluie secrete cu care par să fie supraîncărcați“.

În definitiv, răfuiala esteticienilor puri „abstracți“ cu dificultățile lor de expresie nu-i privește decît pe ei. Pe de altă parte, văd cu drag (și spun acest cuvînt fără nici un subînțeles) comportarea lor intelectuală de o perfectă franchețe. Ferm convinși de valoarea conceptului lor, ei biciuie și izgonesc din domeniul lor tot ceea ce-l poate altera. Nimic mai consecvent. În consecință, ei refuză alianțele îndoielnice. Păstrînd mîndria principiilor lor, ei nu-și calcă pe conștiință. Imi place să cred că starea lor de „iluminare“ îi face inconștienți în fața spectacolului asociațiilor impure (materializate de expoziții și comentarii mixte) care practic le-au asigurat succesul sectei lor — în caz contrar este probabil că ar condamna astfel de metode, deoarece ei trebuie să-și închipuie că puterea ideii lor e de neînvins. *Admit, în ciuda tuturor regretelor mele că, într-un anume sens, purii au bine meritat o victorie față de unii figurativi mai puțin credincioși.*

Pentru puri, adevărata artă a tabloului „modern“ începe în mod absolut cu artiștii primordialii ai Olimpului „abstract“. Cu generozitate, purii noștri acordă celor mai vechi (Giotto, Uccello,

Vinci și mai știe Domnul cine) brevete de nașie și uite așa cîțiva autori sînt providențial salvați din valuri. Cînd se întîmplă din nimereală ca acel critic pur întru „abstracție“ să fie înduioșat chiar de opera unui contemporan figurativ, el face cu deplină lealitate elogiul acestei piese ca despre un meteorit eșuat de pe o stea moartă pe pămîntul ferm și care fecundează timpurile moderne și ușurarea sa este mare cînd analiza acelei opere face să apară semne irecuzabile de analogii cu sistemul „abstract“ în vigoare. El se bucură atunci în sinea lui deoarece elementul în chestiune atestă în ciuda impurităților sale, universalitatea cosmică, adică veșnicia codului modern și viitor al „abstracției“.

Triumful brusc al „abstractului“ a adus dintr-o dată campionilor săi în critică puterea prestigiului, ceea ce este în firea lucrurilor. Iată un beneficiu periculos, care dezvăluie un mic univers de subtilități în care diferențele de puritate se lasă percepute.

Puterea procurată de triumf este răsplata muncii produse de o altă putere, în acest caz aceea care a format aparatul „abstract“ și care continuă să-i asigure funcționarea. Într-un capitol precedent, am recunoscut că discursurile exegeților sînt cele care, mai mult decît operele pictate și sculptate, au creat întreg sistemul și-l întrețin fără întrerupere. Dacă într-o zi ar lipsi textele, mașina s-ar opri. Picturile și sculpturile pe care ea le-a fabricat, lipsite de hrana doctrinei, vor apărea ceea ce sînt: varietăți interesante, deseori remarcabile ale artei decorative (fără să socotim năzbîtiile amuzante).

Trebuie admirată în aceeași măsură forța criticilor puri „abstracți“ care izbutește să înăbușe evidența (pînă la pierderea instinctului de conservare în materie de estetică) prin înlănțuiri de iluzii. Pentru răspîndirea folosirii unui sistem în întregime artificial, inadapabil funcțiunii umane, trebuie mai întîi să fie suscitată o stare mintală, ea însăși artificială, proprie acceptării oarbe a numelui sistem, a derivatelor și aplicațiilor sale. Așa

a fost la apogeu contribuția esteticienilor purității, asemănători dintr-un punct de vedere acelor eroi. Preparatorii, pe care Nietzsche îi invoca în legămintele sale. Trebuie să ne convingem că acțiunea lor, acordată riguros principiilor de inițiere, nu poate lăsa loc unor ambiții mediocre. La asemenea altitudini, absența aptitudinii pentru analiza critică (și bineînțeles pentru bunul simț, pentru dreapta judecată, decretate negatoare și sterile) se însoțesc, nu fără noblețe și dezinteresare, de necunoașterea adevăratei măsuri a puterii exercitată de exegeză asupra spiritului auditorilor săi.

Trezirea conștiinței acestei puteri are loc în momentele ulterioare. Ea poate lăsa trecere unor germenii de impuritate, chiar dacă esteticienii epocilor târzii păstrează respectul dogmei „abstracte”, care condamnă reprezentarea naturii în opera pictorului și a sculptorului. Triumful răsunător al tezei nu ar putea decît să trezească mai viu, la numeroșii succesori, o dorință de izbîndi mai puțin spirituale.

2. Micștii

Criticii de tip „mixt” se pot mîndri cu întinderea considerabilă a imperiului lor pe care l-au compus prin juxtapunerea unor domenii de natură foarte deosebită (figurative și „abstracte”) cărora le atribuie indiscutabil aceeași esență. *Astfel sîntem în drept să constatăm că ei reprezintă cei mai buni agenți ai confundării genurilor.*

Ar fi greu de descoperit în ei o urmă de înclinare de spirit partizan. Ei nu țin de altfel să se incomodeze cu el. Nimic nu trebuie să încetinească ridicarea lor către infinitul noutății. Cum să fie negată generozitatea acestei aptitudinii

Ei nu revendică caracterul inventatorului și al filozofului care caracterizează pe esteticianul pur într-o „abstracție”. Din teoria „abstractă” ei nu înțeleg mai mult decît cei mai mulți dintre oameni, adică nu mare lucru, dacă nu nimic, dar ei o recomandă mulțimilor pentru că este stupefiantă și pentru că tot ce surprinde, explică ei, este nou, și

ce este nou porcede din geniu și că genul contemporan stă la baza reînnoirii accelerate și că, iat-o, ahl tinerețea veșnică. Ceea ce le lipsește Micștilor, este simțul umorului.

Cu toate acestea, ei par să manifeste, printr-o lăudabilă nostalgie de aventură, o slăbiciune pentru „science-fiction“ care este, în zilele noastre, un activ stimulent al imaginației, pe care ei o introduc pur și simplu în estetică.

Ascultam pe unul din eminenții mei confrăți evocând în fața unui auditoriu de tineri critici rapiditatea mereu crescândă a schimbărilor expresiei în artă, de un secol încoace, ceea ce este foarte adevărat. El stabilea acea stare de lucruri (care aparține trecutului) drept schemă a viitorului, determinat de viteza dobândită. Exclue posibilitatea întoarcerii la ritmurile trecutului anterior. Aprecia la cincisprezece ani durata maximă a unui fel de expresie, deoarece viitorul estetic va fi în mod necesar dominat de o precipitație de mutații.

Oratorul era poate pe calea adevărului. Invățătura sa primită cu entuziasm era în orice caz indicată să favorizeze astfel de evenimente. Cu toate acestea vedeam ca în vis mașina de debitat epoci de artă. Iat-o că funcționează și randamentul său crește progresiv: mai întâi — o tranșă de 15 ani, apoi de 10 ani, apoi de 5 și de 3 și de 1, apoi se va socoti în luni și conceptele artei urmate de realizările lor în lumea întreagă se vor transforma totalmente în fiecare din săptămîni; și atunci va fi rîndul zilelor, al orelor, al minutelor. La cuvîntul „secundă“ am fost victima unei tresăriri care m-a readus în realitatea mohorîtă și înceată. Mi-am reproșat acest abandon. Era în el o beție care însoțea îngustarea extraordinară a etapelor și mi-ar fi plăcut să plonjez pînă la fracțiunile infinitezimale, ca să mă bucur de perfecțiunea duratelor infim de mici.

Vestirea unui carusel de mutații lansat în pripă m-a zguduit și m-am simțit cuprins de amețală. M-am agățat din fericire de ideea de evoluție. Căci, în definitiv, o frumoasă expresie a artei merită mai mult decît să fie salutată zgomotos și pără-

sită îndată în căutarea unor noi subiecte de aclamații. Realizarea unui caracter capabil să marcheze o epocă cere mai puțină nerăbdare. Primele idei despre forme sînt asemănătoare unor germeni; trebuie să li se acorde îngrijiri dacă se dorește ca ele să crească, și aceasta este conform principiului evoluției. În cursul unei dezvoltări libere pe care o însoțesc contradicții interne, efectele diverse ale caracterului inițial apar în mod natural. Și dacă se dă frîu liber vorbelor, replicilor, analogiilor, cu atît mai bine dacă ele sînt frumoase. Și chiar dacă sînt multe ierburi rele (deșeurile), ce importă atunci cînd, pe lîngă ele, strălucesc indivizi de calitate.

Se vrea oare cu adevărat să se lărgască astfel ideea încît dezvoltarea unei expresii fecunde, vaste, superioare, să se poată îndeplini între limitele celor cincisprezece ani. Stilurile pe care le admirăm fără încetare (sumerian, egiptean, chinez, indian, maya, negru) s-au dezvoltat ele pînă la perfecțiune în cincisprezece ani (maximum)? Cultura lor a durat secole, ea și-a extins influența asupra timpurilor care au urmat. Toată lumea o știe și arbitrii artei de asemenea, fie ei de tendință „mixtă”. Aceștia din urmă, totuși, ca răspuns la astfel de adevăruri se mulțumesc să repună discul cu același cîntec la modă: „Dar timpurile s-au schimbat — stilurile zilelor noastre fac o roată și se duc — Sînt scurte — Aleargă dihonii pădurilor moderne — Stilurile frumoaselor noastre zile sînt dintr-un foc reușite — și asta ajunge. Ne trebuie o tendință de fiecare zi pentru a nu cădea în uitare”.

Criticii noștri micști mi se pare că suferă de răul plictisului și încearcă să-și înveselească monotonia provocînd fantezii. Această comportare presupune o cantitate de vie curiozitate; dar aceasta nu pare atrasă decît de partea superficială și episodică a răsturnărilor.

Se prea poate că dumnealor, acești cenzeni, consideră că Roata-Transformărilor-Totale se va opri într-o bună zi în fața unei reprezentări spontanee, pregătită de nimic, ivită din haos, într-adevăr inedită și primordială, sublimă din toate

punctele de vedere, capabilă să orbească cu prima sa strălucire și pentru un șir de secole geniul uman (corolar important: dorim ca această expresie să fie de asemenea capabilă să scape pe esteticienii în veșnica lor nerăbdare, de starea lor de plictis. Să așteptăm deci această clipă binecuvîntată. Dar, urmînd fabula cu roata mutațiilor, nu vor fi tentați arbitrii noștri să dea inelului imobilizat un bobîrnac cu degetul, oh! în mod inocent, inconștient, mai degrabă prin fidelitate la tradiția mișcării giratorii pentru ca ea (roata) să nu-și piardă obiceiul de a se roti, nici capacitatea sa de a produce prin această mișcare eșantioanele de înaltă noutate, modele vesele și efemere ale esteticii care fac să se vorbească, să se comenteze, să se laude, să se lameze.

Cu toate acestea esteticienii micști ne asigură că ei se conduc după o metodă înțeleaptă și trebuie să admitem că principiile pe care eu cred a le discerne sînt exemplare:

1. A nu se respinge imediat ceea ce se prezintă (afară de produsele infernale ale unui anume academism figurativ);
2. Să se acorde aprecierea anticipat favorabilă numitelor inițiative;
3. Să se facă cu toate elementele existente o imaginea TOTULUI; astfel se reia tradiția inițiaților antichității (acesta a fost visul scriitorilor romantici în Germania, în secolul al XVIII-lea);
4. Să se constituie un Tribunal de arbitraje.

Cum se face că intenții atît de remarcabile au putut duce la dezordine în arta contemporană?

Nu e interzis să se considere că toate lucrurile care se găsesc în univers se întîlnesc pe un plan transcendental ca să se unească în Armonia Întregului. Din nenorocire, nu se întîmplă întotdeauna așa pe planul inferior rezervat atenției umane. Aici jos, ne impresionează deosebiri. Noi facem, de exemplu o diferență între ceea ce ni se pare frumos și ceea ce ni se pare urît. Acest ordin de sensibilitate (care traduce poate una din limitările noastre) a dat naștere, în orice caz, funcției critice. Necesitățile terestre au făcut oamenii să recurgă la

clasificări ca să aprecieze mai bine lucrurile, să nu le confunde și astfel să nu rățăcească în mod periculos.

Mi se pare că critici micști de bună-credință se hrănesc cu o filozofie care îi incită să aducă elemente incompatibile între ele într-un creuzet ideal (pe care-l botează cu bună știință cu numele de cosmic). Dar exercițiul transmutațiilor se oprește la această frază, cel puțin în ce privește înțelegerea noastră. Creuzetul facultăților omenesti este impropriu. În climatul terestru pentru practicarea unor prea sublime operații. Loviți fără îndoială de imperfecțiunea originară, sîntem condamnați să separăm mereu în judecata noastră: oamenii, animalele, plantele, pietrele, și mintea noastră se încăpățînează de asemenea să vadă distincții în artă, după caracterul operelor și folosirea lor prin raport cu noi.

Am avut în vedere, în cursul acestor capitole asupra „Abstractului“, mai multe aspecte ale încurcăturii pe care această formă de artă o suscită și pe culmea dezordinilor regăsim totdeauna: acțiunea de confuzie a genurilor. Oricare sînt temele de plecare, înlănțuirile argumentelor converg către această noțiune. Repetările din timpul comentariilor, care se aplică pentru întărirea unei soluții comune, nu sînt atunci zadarnice. Or, străduința insistentă (conștientă sau nu) a criticii mixte consistă, din contră, în a ne convinge că arta „abstractă“ trebuie să fie privită de pe același nivel ca tabloul pictorilor realității.

Cu toate acestea e ciudat de remarcant că de foarte puțin timp o astfel de pretenție tinde să se atenueze. Cei mai mulți dintre criticii micști devin evazivi în ce privește conformitatea „abstracțiilor“ cu pictura de șevalet. Absurdul oare, a dat el înapoi în fața evidenței asupra acestui punct? Dar încăpățînatul Absurd, care încă nu vrea să abdice, caută să se stabilească solid pe o poziție metafizică mai elevată, de care de altfel a făcut fără încetare mare caz, și acolo el se crede de neînvins. Această poziție forte a fost înzestrată cu

mai multe nume; unul din cele mai impresionante este „universul cosmic“. Teza în acest caz este următoarea: „Trebuie să admitem toate tendințele picturii“. Ceea ce este totdeauna teribil de deconcertant este diferența care există între claritatea unei sentințe ca aceasta și obscuritățile pe care autorii le aduc în dezvoltarea ei.

Să fie oare necesar să pornești la cucerirea forțelor universului cosmic, pentru a recunoaște virtutea generoasă a formulei citate mai înainte? Oricine știe că o suprafață, oricare ar fi natura ei, acoperită direct de culori (prin mijloace altele decât cele ale tiparului) constituie o pictură. Plecând de la această poziție fermă, încurcătura se angajează cu ambiguitate în folosirea termenilor: categorie și tendință. Sîntem obligați să admitem că pictura, luată astfel în sensul său general, comportă mai multe categorii; noi am evocat mai înainte printre altele pictura de șevalet, pictura decorativă, ilustrația de carte (exemplu: litera ornată din antifonar) pictura interioarelor. Să adăugăm listei: compoziția „abstractă“ (presupunînd-o distinctă de pictura decorativă).

Să ne îndreptăm acum către un aspect mai larg al universului cosmic, care se raportează la ființa vie. Se poate conchide că floarea, peștele, insecta, omul, pasărea, amiba, sînt tendințe diverse ale ființei vii. E de admis atribuirea aceluiași caracterelor aceleiași naturi? Această din urmă opinie, probabil interesantă din punct de vedere cosmic, rămîne incertă în fața spiritului oamenilor. Budiștii și pitagoreicii, ei înșiși, în teoriile lor asupra Transmigrării nu confundau naturile conținuturilor succesive de specii diferite ale unui suflet rătăcitor.

Acestea fiind zise, trebuie să ne grăbim să constatăm că toată lumea e de acord să admită formele multiple și distincte ale ființelor vii și să se bucure de coexistența lor. Adăug că se cade să înțelegem încă în mărînimoașă noastră accepție: pietrele, vaporii, aerul, luna, soarele etc. Remarcăm că sîntem obligați să admitem toate lucrurile care vin în întîmpinarea simțurilor noastre, dar, admi-

ținându-le, sîntem de îndată înclinați să le comparăm între ele și să le surprindem deosebirile — pentru că aceasta este starea noastră de observatori și critici înveterați.

Semnalez în trecere că sîntem mai degrabă obișnuiți să ne servim în vorbire de termenii: categorie, ordin, specie, gen, în loc de „tendință”, ceea ce permite să se marcheze mai bine, fără ocoluri, diferențele dintre rîndunică, om, batracian, purice, sfeclă.

După același spirit de înțelegere, noi am vrea să admitem toate tendințele Picturii, cu condiția să se subînțeleagă prin calificativul *tendință*, fără echivoc posibil, *genul* în cazul în care lucrările pe care le desemnează sînt de naturi diferite (tendințe ale picturii de șevalet, de decor, de interioare, de plan cadastral, de borcane de culori vărsate din greșală sau prin „voința inconștientului” pe suprafață etc.).

Să ne întoarcem la ceea ce-i separă pe exegeții puri întru „abstracție” de micști. Cei dintîi acționează asemenea alchimistilor; idealul lor se înconjură de majestatea formulelor inaccesibile. Secunzii din contră, se îndeletnicesc să pună în circulație pe cîmpurile terestre produsele teoriei primordiale (care, de altfel, nu le este deloc familiară). Ei o coboară de pe înălțimile ei din motive de eficacitate, prin adăugirea unei greutate reprezentată de corpul „banal” al picturii de șevalet. Teoria celor puri și materializările sale nu devine mai clară prin aceasta; dar se întîmplă că aerele lor enigmatice, umflate îndemînatice și aduse la ordinea zilei de către micști, fac o oarecare impresie pe lângă „figurațiile” care nu au tactul să pară incomprehensibile sau măcar foarte deformat. Esteticienii micști se grăbesc să insinueze că numai ființele cu o sensibilitate superioară, sînt capabile să rezolve enigmele „abstracte” și ei enumeră recompensele de care beneficiază inițiatii: titlul de intelectual distins; intrări libere pe pozițiile intelectuale; plăcerea extazurilor la vederea formelor noi, neașteptate, ivite spontan pe

tablourile viitorului etc. Criticii micști, bineînțeles, dau de înțeles că arta „abstractă“ (cu doctrina ei cu tot) nu mai are secrete pentru ei. Ah! prieteni buni și dragil dacă ați fi atins perfect această „cunoaștere“ și aceste trepte de „iluminare“ nu ați fi binevoit niciodată să vă compromiteți cu „figurația“ contemporană. Să vedem mai degrabă pe purii „abstracți“.

Acești creatori de concepte moderne și viitoare asigură că tabloul reprezentînd motive după natură este o specie de pictură depășită, care a fost valabilă în vremurile prefotografice care nu trebuie să rețină pe adevărații artiști ai erei noastre. Artă „abstractă“ (și derivatele sale „informale“, etc.) îi urmează. Asta-i totul și încă foarte clar și îndeajuns de inofensiv cu toate că foarte puțin convenabil.

Felul de manifestare al micștilor este subtil și de temut. „Oricare ar fi lucrarea existentă, spun ei, ne revine să-i atribuim o esență. Or, noi am decretat că orice suprafață acoperită de culori, care ne pare frumoasă, posedă caracterele unuia și aceluiași gen, acela al picturii de tablou.“ Notăm coloratura „existențială“ a argumentării: esența urmează existenței; în cazul de față esteticianul este cel care impune esența ca și transformarea lucrurilor și a genurilor.

Atunci cînd, cu talent și în cunoștință de cauză, criticii micști comentează opere figurative ei cîștigă pe drept încrederea publicului. Îndată, ei își antrenează cititorii, pe care astfel îi țin bine în mînă, către „abstracții“ pe care le prezintă drept realizări de aceeași natură cu „tabloul“. Această metodă de convingere, care aduce tot avantajul „abstractului“, este marea invenție a criticii mixte. Rezultatele sale impresionante au asigurat triumful „abstractului“ și au întărit divorțul publicului cu arta contemporană.

Amatorii, cu grămada, sînt totdeauna supuși regimului epuizant al unei zdruncinări morale. Interesat de relatările care par să implice opere reprezentînd motive comprehensibile, cititorul vizitează expoziția; de obicei rămîne năucit la fața

locului, deoarece se simte incapabil să surprindă raportul existent între textele promițătoare de claritate și compozițiile ermetice ale „abstractului”. El refuză să condamne scriitorii, care se dovedesc ghizi siguri în alte circumstanțe. În fața acestei autorități, sărmanul om din public se înclină și se acuză de incompetență, de lipsă de inteligență și sensibilitate. În această situație se pot prezenta mai multe soluții:

1. Într-unul din cazuri, amatorul (de tendință sau de aspirație intelectuală) suferă atracția prestigiului legat în același timp de calitatea arbitralului și a exegezei „abstracte”. El sfirșește prin a se supune regulii „mixte”. Hotărîrea aceasta îi acordă de îndată beneficii. El a trecut un promontoriu reputat periculos și se poate considera curajos. Acum s-a ridicat la înălțimea cercurilor societății; face parte din elita inteligenței; el a achiziționat fără alte eforturi niște grade intelectuale de care va face caz; ele îi vor da dreptul să pară savant fără să înțeleagă sau să cunoască ceva. Acest personaj, important de acum încolo (acest burghez gentilom al timpurilor moderne), poate foarte bine să devină un dreptcredincios întru „abstracție” fără ca măcar să fie nevoit să măsoare dragostea sa față de obiectele credinței sale; el va fi specialist în idei generale, fără a fi obligat să posede noțiuni despre punctele specifice prin care se induc generalitățile. Va încerca, în sfîrșit, mîndria de a se vedea separat de public și plasat cu mult deasupra treptelor mulțimii. În curînd poate își va depăși maestrul, criticii micști, optînd nu mai puțin savant și curajos, numai pentru arta „abstractă”, ceea ce se îndeplinește tăind ultimele legături care-l rețineau la tablourile realității „atît de vulgare și demodate în zilele noastre”. Atunci acest onorabil amator se va vedea strălucind pe culmile intelectualității. Va fi fericit.

2. Alte persoane, lipsite de năzuințe orgolioase și în mod natural fermecate de decorurile de „abstracții” se referă la comentariile specialiștilor. Nedispușind de timp pe care să-l consacre problemelor de estetică, ele admit concluziile criticului jurna-

lului lor obișnuit. Iată-le „mixte“ în cea mai pură formă. Ele ar fi tare mirate s-o afle.

3. Cea de a treia eventualitate privește cele mai sumbre perspective: amatorul rămîne definitiv năucit. El se dovedește incapabil să dobîndească agilitatea spiritului acelor critici, care lui îi apar ca revelatori ai ignoranței sale în fața artei. Nu, niciodată nu va putea amesteca în același gen o figurație și o non-figurație. El se întristează, își condamnă neputința, își spune că nu e dat oricui să fie un contemporan, etc. Plecînd capul, el va părăsi partida esteticii. Într-un colț al conștiinței acestui modest s-a fixat un sentiment de culpabilitate. Sînt nenumărați asemenea lui acei care au rupt cu arta timpului lor de șaizeci de ani încoace și mai ales în ultimii 20 de ani. Într-o bună zi, ei se vor revolta. Pînă una alta, ei se înghesuie în fața capodoperelor celor vechi. Acolo, ei sînt fericiți.

4. Dar alți oameni reacționează imediat fără să se lase abătuți. Aceștia se indignează și se îndepărtează cu aplomb la toate manifestările de artă contemporană. Ei spun că este o bătaie de joc și pun în același sac fără să facă deosebire între produsele noi „abstracte“ și cele „figurative“. În felul lor, ei acționează după o concepție mixtă.

5. Iată acum amatorii care resimt plăcere în acordurile culorilor anumitor „abstracții“. Nici o clipă ei nu se gîndesc că aceste lucrări au aceleași caractere cu oricare pictură de șevalet, de aceea ei nu iau în considerație comentariile aferente. Ei au hotărît să se lipsească de ghizi savanți care, tulburîndu-le spiritul cu calificative confuze, strică plăcerea procurată de frumoasele raporturi ale tonurilor. Ei nu se mai încred decît în propriul lor sentiment și resping autoritatea oricărei critici fără deosebire de doctrină și de comportare.

În acest timp, superbi în atitudinea indiferentă față de mulțimile neliniștite și aiurite, criticii micști, perfect decontractați, continuă opera lor de învățătură „cosmică“.

Ingeniozitatea este una din calitățile criticilor micști. Ei o practică cu măiestrie. Benzi imprimate

cu apoftegmă servesc la acoperirea fisurilor dintre genurile neasemănătoare ale picturii, a căror re-asamblare este astfel încercată. Datorită acestui artificiu, piesele vor avea aerul că aparțin, prin natura lor, aceluiași corp — și iată deci dovada identității originare a părților, prin aparența Unității!

Sprinteneala raționamentului cerută de teoria „mixturilor“ este propice să pasioneze dispozițiile intelectuale, și nenumărate spirite deosebite se lasă atrase de amețeața imposibilului. Acțiunea critică părăsește atunci obiectul desfătării de artă, pentru a se rătăci printre himerele metafizice.

Cîțiva sofiști valoroși din secta mixtă se epuizează construind o argumentație încă și mai extraordinară decît aceea a exegeților puri întru „abstracție“ — deoarece aceștia din urmă nu apără decît soluția simplă: „în zilele noastre, singurele care valorează sînt compozițiile «abstracte» și nimic altceva“; în timp ce aceia preconizează păstrarea a două genuri diferite cărora ei se străduiesc să le reliefeze aceeași natură prin multiplicarea învecinărilor și printr-o răbdătoare folosire a absurdului.

Dar, în practică, este vizibil faptul că cea mai mare parte din esteticienii micști presupun problema ca definitiv rezolvată, și fără vreun efort în plus sau vreo tulburare a conștiinței pornesc de la ficțiune ca de la o realitate. Ei constituie mulțimea fermecătorilor modești care, în contestările ridicate de opozanți (oh! cît de rari, opozanții), se mulțumesc să se refere la textele celebrilor logiști ai dreptului mixturii.

În configurația internațională a criticii de artă, micștii reprezintă actualmente majoritatea zdrobitoare și se bucură de puterea principală. Ei nu ignoră aceasta. Printre ei s-a format clasa notabililor. Sînt ușor de înțeles unele motive ale puterii lor actuale.

Ei dispun de avantajul cantității de opere expuse; există mai multe șanse să se găsească reali-

zări bune în două genuri decât într-unul singur. Posibilitățile lor de atracție și ca urmare influența lor se exercită deci asupra mării majorități a artiștilor.

O altă atracție, de implicații morale, rezultă din comportarea lor concordatară. Sistemul de unificare a genurilor diferite prin concilierea ideilor atrage după sine imaginea unei protecții tutelare care se extinde condescendent asupra tuturor conceptelor. Astfel se șterg contradicții strigătoare și, cu ajutorul timpului, conceptele contrarii, în deplină fraternitate, devin în sfârșit asemănătoare. Așa se înalță frumosul apel de pacificare pentru o antantă universală (și așa pisica devine de aceeași specie cu cîinele).

În vederea acestui fel de soluție, seva laudei intervine ca principiul care va comunica aceeași esență la ceea ce este reprezentativ din natură și la ceea ce nu este. Oare în favoarea conștiințelor neliniștite să fi fost instituite agreabilele conversații Pentru și Contra „abstracției”? În ele fiecare se poate face auzit și după pofa inimii poate să se bălăcească în apele „abstractului” amestecate cu cele ale „non-abstractului”. Elementele disputelor se dizolvă în aceeași baie, ceea ce este o dovadă suficientă de identitate a caracterelor produselor.

De ce să se reziste unor suverani blajini? Nu au ei cîte o vorbă reconfortantă pentru fiecare? Spada dreptății este rezervată numai pentru deținătorii academismului; or, acești criminali au azi darul să se acopere cu una din măștile repede împrumutate colecției de „abstracții”. Spada nu e scoasă din teacă împotriva celor îndemînatici.

Desigur, micștii continuă să exerseze sensul critic în domeniul figurativ. Acolo ei continuă să vîneze mediocrul și josnicul, deseori cu un remarcabil discernămint. Dar de partea „abstractului”, rari sînt autorii care sînt atinși nominal și explicit de reprobarea cenzorilor micști (și cred că aproape nu există astfel de exemple). O indulgență deplină acoperă un întreg gen. Există oare teama 208

de a provoca dărîmarea blocului „abstract“ zgîndărind una din părțile lui? Pe de altă parte, cum să fie judecată o compoziție care este enigmatică, deoarece ea este acceptată a priori ca un tablou de realitate? Nu e ea cea care vă sfidează și vă judecă? Atunci e preferabil să se treacă zîmbind binevoitor peste problemă și să i se acorde beneficiul îndoielii, dar nu fără a încerca din această cauză o înfiorare superstițioasă, căci partea citată aparține prea puternicului imperiu al mitului „abstract“ (acest mit pe care micștii înșiși l-au întărit, să se întoarcă împotriva lor? Ar fi prea îngrozitor). Așadar îndoiala exprimată reprezintă o mișcare curajoasă. Sacrilegiul față de aceste tabu-uri nu se obișnuiește, pentru moment. Micștii sînt în felul lor niște Înțelepți.

Dar ei știu, uniți cu toții în lumea întreagă și cu îndrăzneală, proclamînd cu tărie geniul a numeroși autori „abstracți“, să-i conducă cu îndemînare pe culmile gloriei contemporane, pentru un răstimp mai mult sau mai puțin lung. Cîți dintre artiștii de figurație non-abuzivă, fără reputație notorie înainte de 1946, nu au fost conduși de la această dată către succesul mondial de colegiul internațional al esteticii mixte?

Pe tărîmul artei figurative văd mai ales merite înjosite sau greșit prețuite¹. Este un tărîm sărac în ceea ce privește creșterea prestigiului — tărîmul celor nedoriți. Sînt reținuți indivizi (tineri sau maturi) în așteptare — deoarece ei fac parte din sistemul de policultură al criticilor micști. Acești binefăcători universali vin bineînțelese să consoleze pe cei delăsați din cînd în cînd și aproape totdeauna individual, conduși de un principiu „cosmic“ sau din prietenie personală, uneori din admirație naturală. Ce li se mai poate reproșa? Binecuvîntarea lor paternă cade peste tot în picuri. Dar unde sînt acele puternice angajamente, acele lungi texte de emoție și de luptă și numele artiștilor neîncetat repetate de echipele de arbitri de

¹ Amintesc că această constrîngere nu privește articolele figurative al căror prestigiu a fost întru totul stabilit înaintea anului 1946 (n.a)

la un capăt la celălalt al lumii și de opere de bună calitate împinse fără încetare pînă la succesul efectiv. Cu toate acestea, astfel de metode sînt obișnuite pentru „abstracți” și pentru deformarea abuzivă.

„Oh! nu există nimic atît de frumos în arta figurativă, suspină judecătorii tribunalului mixt. Eforturile noastre de arbitraj sînt totuși lăudabile!” Eu cred mai degrabă că nu există în aceste vremuri posturi vacante de „geniu al zilei” pentru figurativi și nedeformatori extremiști. Triumfurile susținute prin izbucnirea de săgeată a prețurilor de vânzare pînă la cote fantastice, nu sînt pentru ei. Trebuie respectate conveniențele intelectuale ale epocii.

Dar mai ales să nu sustragem micștilor tot meritul unui efort în favoarea figurației pornit din dorința de imparțialitate.

Dar imparțialitatea care iese din limitele sale spre a favoriza precipitația, la aceeași specie, a lucrurilor de natură deosebită, pierde din calitatea sa pentru a cîștiga pe aceea a temerității. În același timp, ea capătă pe aceea a extremei prudențe, deoarece se extinde asupra celui mai mare număr de obiecte de diferite feluri, declarate identice printr-o sentință bizară; arbitrul astfel ales vede micșorîndu-i-se riscul de a uita lucrări susceptibile să fie rechemate de către posteritate (mai bine să se păcătuiască prin abundență decît prin omitere).

Prudența este cea care a împins la îndrăzneală corpul criticii mixte internaționale. Această prudență se explică printr-o frică lăudabilă pe care o întreține fără răgaz amintirea erorilor grave pe care prea mulți esteticieni le-au comis în secolul al XIX-lea, ignorînd sau injuriînd maeștrii, de la Delacroix pînă la Cézanne. De fapt, acești scriitori de altădată nu erau deloc deschiși față de etapele evoluției (și ale revoluției). De aici se trage cu siguranță această *obsesie de a nu părea modern*, care a impus la numeroși autori din secolul al XX-lea (critici și artiști) o atitudine cu totul contrară celei avute de artiștii perioadei precedente. De aici decurg aceste stranii operații de mixturi ale genurilor sub semnul celei mai largi deschideri a spiritului și

aceste agitații față de încetinelile evoluției naturale care se traduc prin apelul la mutații artificiale.

Drept corolar, se poate vorbi de o anumită fascinație manifestată asupra micștilor, de gândirea efervescentă și acțiunea viguroasă a purilor „abstracți”, aceia care dețin fără discuție poziția de avangardă a „modernității”. În anumite cazuri, cele mai fericite, atracția frumoaselor acorduri ale unor compoziții „abstracte” acționează natural asupra sensibilității esteticienilor; atunci, fără altă analiză, ei așază aceste lucrări în ordinul picturii de realitate.

Dacă unii critici consideră că timpul picturii de șevalet e depășit, să o spună clar, deschis, cum o fac purii „abstracți”, și de asemenea să informeze și publicul lor despre acestea. Dacă astfel este cazul, ce semnifică atunci aceste precauțiuni față de figurația contemporană? Nu traduc oare ele teama de judecata posterității? Voind să se înconjoare de prea multe asigurări, încercînd să facă plăcere la tot ce e pe lume astăzi, mâine, totdeauna, temîndu-se de sancțiunea generațiilor viitoare, emoția în fața operelor de orice gen sfîrșește prin a se atenua, simțul criticii prea încătușat de prudență își arată oboseala sprijinindu-se pe soluții slabe, verva se anemiează, plictisul crește, dorința se amplifică cu o trezire prin noutățile fantastice, într-un talmeș-balmeș baroc se va naște și se va alinta dulcea mediocritate critică.

O astfel de atitudine este propice prudentei estompări a prestigiului figurației, redus să joace rolul „utilităților” pe scena micștilor. În timp ce, trebuie să consemnăm, fără prea mare strălucire, dar cu puterea șușotelilor nenumărate, acțiunea criticii mixte susține triumful taților nobili și ai junilor primi ai „abstracției”.

E dificil să pătrunzi țelurile micștilor, mă refer la cei care întrețin o gândire și nu la turmele senine ale rutinei. Se poate crede oare că inventatorii confuziei genurilor nu recunosc tulburarea pe care ei înșiși au provocat-o? Asupra acestui lucru ei nu ne spun nimic, bineînțeles. Care le sînt obiec-

tivele îndepărtate, dacă le au? Satisfacția puterii asigurată de aci înainte este prin ea însăși un țel suficient? Să dorească ei mai degrabă, nietzscheean, instalarea haosului, în mijlocul căruia se va forma în cele din urmă sinteza lucrurilor de naturi diferite? Să-și pună ei de asemenea speranța într-o stare de distrugere precreatoare și vor ei să ne pregătească pentru aceasta, cu prudență, și bunăvoință, fără durere, asigurând o pantă dulce calculată pentru ca un fenomen de fuziune renovator bine solicitat să se producă înainte de deflagrația „cosmică“ a mintalului nostru (care oricum ar putea să prezinte oarecari inconveniente).

E interesant de observat că toate loviturile hotărâtoare care au provocat salturi spre arta „abstractă“ au fost date de esteticieni micști.

Nici una din marile manifestații care au amestecat genurile diferite nu se putea realiza în lumea întreagă fără credința fermă și liniștitoare a notabililor împăciuitori. Sîntem obligați să spunem că opinia publicului este ostilă acestor demonstrații prototip. Atunci se trezesc efectele miraculoase ale imparțialității artificiale. Micștii, reluîndu-și rolul lor de arbitri și istorici, pornesc curajos la critica deseori severă față de cutezanțe, excesive după părerea lor, care tulbură reprezentările pe care ei le-au comandat. Apoi se grăbesc să informeze, surîzînd cu indulgență, că acestea sînt mici accidente de creștere. Ah, prudențele!

Totuși, în ciuda unui zel atît de mare față de „abstract“, esteticienii micști sînt fără încetare hărțuiți de confrății lor puri întru „abstracție“, care le reproșează că nu iau categoric poziție (ah, inocență!). Mereu sensibili la acțiunile care vin din această direcție, micștii fac din dogmă unicul lor subiect de melancolie. Cît despre reproșurile și doleanțele (foarte rare) care le vin din partea apărătorilor realității, ele sînt respinse, ca muștele agasante, cu dosul palmei puternice a mîinii mixte.

Stabilită pe baze solide cam peste tot pe planetă, grație unui simț remarcabil al relațiilor in-

ternaționale și perfecte folosiri a răspîndirii mesajelor, critica mixtă domină actualmente și modelează după bunul plac opinia lumii specialiștilor din estetică. Tendința moderatoare în aparență a comportamentului aduce criticului mixt recunoașterea generală. Pentru unii, micștii reprezintă cei mai buni garanți ai multiplicării noutăților, pentru alții ei constituie ultima barieră contra invaziei noutăților. E caraghios de constatat că suportul principal al sistemului mixt este acordat de masa artiștilor figurativi, în timp ce în general, „abstracții” (care consideră fără înconjur că totul li se datorește) nu-i arată sentimente de o excesivă căldură.

Cu toate acestea prestigiul colegiului internațional al arbitrilor micștii nu ajunge să mă convingă de interesul superior al acțiunii acestei instituții. *O critică obsedată de teama de a se înșela negăsindu-se niciodată suficient de modernă își asumă de la început riscul cel mai sigur de a se expune erorii.*

Esteticienii micștii ar trebui să se teamă că vor fi judecați de posteritate cu mai multă severitate decît au judecat ei înșiși pe înaintașii lor ațîțatori de academism; căci ei vor fi încercat să atingă și să tulbure, pe calea confuziei genurilor, principii imanente ale spiritului uman. Iată ceea ce poate apărea mai îngrijorător decît naiva etalare a parțialității stupide și a lipsei de sensibilitate a unei întregi trupe de critici (pe care-i poți ușor batjocori), care au drept crez ignorarea capodoperelor epocii lor. Dar în aceeași vreme (în secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea) alți critici de spiță bună și în număr mare s-au opus, foarte uniți, cenzorilor mediocri și au dus cu ei bătălii care au luminat publicul asupra adevărului esteticii; există tendința să uităm aceasta.

Orice ar fi fost, critica mixtă care dirijează suveran mișcările artei în zilele noastre, are dreptul să pretindă un viitor frumos și durabil.

213 Cu toate acestea, în ciuda omnipotenței criticii mixte, abilității sale și efortului său constant, și toate talentele care o susțin, în ciuda amplexării di-

fuzării de care dispune, publicul opune întotdeauna un refuz sistemului pe care ea se încapăținează să vrea să-l impună.

3. „Figurativi” puri

Unii resping toate realizările „abstracte”. Ceilalți găsesc interes și plăcere la unele manifestări de acest gen. Găsesc în ele sugestii și experiențe, acorduri fericite de culori, încercări de mișcări ritmate, excelente mostre destinate senzației pure, toate acestea incomplet, întretăiat, neterminat, în dezordine printre multiple aspecte de tendințe decorative — și reprezentând altceva decât opera de realitate. Pe mine mă plasez în această a doua categorie.

Criticii puri „figurativi” își fac un punct de onoare să urască academismul. Vîrstnicii au luat parte la ultimele încăierări ale luptei (terminată practic către 1920) împotriva celei mai plate dintre maniere care altădată făcea să i se simtă puterea în domeniul artelor. Azi, cu „abstractul” se trece de partea cealaltă. Simplul episod al eternei schimbări.

Criticii figurativi, în general, se ignoră unii pe ceilalți sau se cunosc prost și nu se grăbesc în nici un fel însă să se grupeze. Cei dintr-o țară nu știu dacă esteticieni de același concept ar exista în alte regiuni ale lumii.

Prin aceasta ei se deosebesc de colegii lor puri „abstracți” și mai ales de micști. Simțul organizației locale și internaționale pentru apărarea cauzei lor este inexistent la ei. Cîte unii consideră că nu există vreo cauză litigioasă serioasă, întrucît cea pe care o susțin e evidența însăși și că ea va triumfa mai curînd sau mai tîrziu. Prea puțin le pasă că în așteptare confuzia crește și împlinește ravagii pe îndelete și zilnic în rîndul autorilor (tineri și bătrîni, artiști și scriitori) descumpăniți.

Scriitori devotați artei realității constituie actualmente minoritatea criticii în lume. Vocația lor

pentru izolare maschează oarecum adevăratul raport al părților; acești esteticieni ar fi probabil surprinși de a nu fi în situația unei atât de mari sărăcii numerice dacă le-ar veni ideea să se numere și să se asocieze mai fericit. Ei preferă să acționeze ca braconieri. Iată ceea ce le subliniază caracterul de independenți solitari.

Trebuie să posede o constituție deosebită dacă nu cedează dominației Absurdului care, de mai bine de șaiszeci de ani (sub aspecte nietzscheene), cere un loc privilegiat cu o insistență crescândă, proclamându-și de altfel sus și tare calitatea. Credința lor față de realitate trebuie să fie foarte puternică dacă ei mai pot rezista; ei, cei prea singuri în domeniul gândirii critice, seducțiilor puterii Absurdului. În ce mă privește mărturisesc lungile-mi răgazuri de tristețe și descurajare, dar survine întotdeauna dorința unei acțiuni, fie ea restrînsă și pierdută în impetuosul curent contrar de azi, pentru că este imposibil să nu încerci să dai ajutor unei rațiuni omenеști pe care Absurdul și-a luat sarcina să o zdruncine dăunător. Nu cred că mă înșel spunînd că acei critici puri „figurativi“, cu diversele lor nuanțe, sînt în prezent cu toții niște revoltați.

O stare de dispersiune voit menținută smulge criticii devotată „figurației“ puterea echipelor omogene și numeroase, apte să reunească și să orienteze marele număr al șovăitorilor. Cu toate acestea, chiar izolați, acești critici sînt totdeauna gata de a face să iradieze conceptul de realitate în artă; astfel încît pictorii și sculptorii pot să spună: „Există încă cine să împărtășească credința noastră profundă“ — și mulți dintre ei, presupun, trebuie să se simtă încurajați și susținuți de aceste prezențe.

Pe de altă parte, atunci cînd persoanele din public ascultă pe esteticienii în cauză, ele recapătă încredere, se eliberează de complexe de inferioritate provocate de doctorii întru „abstracție“ și fără rușine își regăsesc bucuria în fața operei contemporane a realității.

„Mai există încă!“, repetă micștii și purii „Abstracți“ cu o mirare compătimitoare și sincer con-

sternată. Ei își imaginău că atîta știință aruncată în argumentația și în tactica lor a așezat definitiv orice ființă susceptibilă de gîndire pe linia intelectualității la moda zilei. Ambiție deșartă, nu poate fi în întregime distrusă în conștiința umană imaginea realității în artă. Oricare ar fi forțele angajate în vederea confuziei genurilor, vor rămîne totdeauna oameni stăpîniți de nevoia să apere principiul realității de echivoc. Ei vor reuși să se facă auziți și, chiar dacă spațiul expresiei scrise le este măsurat „cu mii de regrete“, ei vor dispune totdeauna de minunatele și nenumăratele tribune ale *conversației*. Critica vorbită în perioada de criză a esteticii capătă o stranie rezonanță prin persuasiune. Cu ajutorul acestui mijloc primitiv gîndirea „figurativilor“ poate traversa și domina teme bizare pe care micștii și „abstracții“ le revarsă pe planetă cu ajutorul unei enorme mașini de difuzare.

Sînt convinși că argumentele justei judecăți nu pot fi pierdute. Încărcate azi de energia neliștii față de asalturile Absurdului, ele înaintează drept, mai mult sau mai puțin lent prin densitatea zarvelor; mai curînd sau mai tîrziu unele dintre aceste argumente, cele mai fericite, cele mai simple, se vor împlînta în conștiința retorilor. Totul este să știi că nu e niciodată prea tîrziu ...

OCHII ARȘI

„Ah! dacă un foarte-foarte mare artist figurativ ar apărea azi, atitudinea noastră ar fi diferită. El ne-ar arăta că genul realității nu este numai o expresie a timpurilor trecute. Așteptăm mereu acest geniu“.

Aceasta este ideea care bucură inima „abstracțizanților“ și care nu întîrzie să se insinueze, cu variante, în masa simpatizanților (descurajați) ai „figurației“.

Să admitem că ne cade din cer acest erou, veți fi capabili să-l recunoașteți îndată?

În perspectivele mixte ale artei sînteți siguri de a aprecia într-adevăr, cu toată seninătatea, calitățile profunde ale compozițiilor „abstracte“?

Pe de altă parte, memoria dumneavoastră nu este ea prea încărcată cu un strat de aluviuni pe care curenții micști și „abstracți“ îi cară zi după zi în chip de lozinci care denunță caracterul minor al expresiilor realității?

Stările de șoc foarte diverse trezite regulat de stridențele culorilor (uneori frumoase), țîșnite din reprezentările informe, sînt proprii să sperie instinctul. Ființa își pierde echilibrul, în timp ce facultățile sale de judecată și de decizie se dereglează. (S-ar putea studia apropierea acestei forme de tulburări cu unele fenomene ale dispersiunii instinctului aduse de teoria reflexelor condiționate a lui Pavlov.)

Atunci cînd creierul este saturat de convenții non-conforme înțelegerii umane, este posibil ca o intoxicație a intelectului să contribuie la încețosarea privirii pînă la a „arde“ ochii. Atunci nu mai știi, crezi că vezi, totul este confuzie; pentru a se fixa în involburare, îți repeți formulele învățate.

Cum m-ați putea asigura în aceste condiții că un foarte-foarte mare artist figurativ nu există chiar azi printre noi?

Este temerar să se desemneze rangul exact pe care un tînăr autor îl va ocupa în istorie. Dar eu pot măsura emoția pe care opera lui mi-o procură și-mi este îngăduit să-i arăt încrederea mea.

Cum poate fi întreținută legenda unei neîncrederi în „figurația“ contemporană, atunci cînd atîția tineri pictori și sculptori de toate tendințele, plini de talent, înaintează pe calea dificilă a artei realității (Oh! cu cît mai grea de urmat decît aceea a „abstracțiilor“).

Se consideră pe drept că un artist trebuie să-și arate forța caracterului său în urma încercărilor. Cu toate acestea trebuie luat în considerare că în zilele noastre echivocul și dezaprobarea se extind

asupra unui gen întreg: arta realității (și nu numai asupra unei singure expresii de acest gen) — ceea ce nu exista altădată. Este astfel mai ușor să înțelegem îngrijorarea tinerilor autori ai momentului. Am cunoscut pictori figurativi care anunță prin frumoase tablouri marele lor talent. Dar vail ei au găsit de cuviință să-și modifice maniera lor naturală oprindu-și evoluția, inventînd mutații întîmplătoare, cu scopul să se adapteze gusturilor destul de vagi ale unei lumi de „cunoscători“, cu ochii mai mult sau mai puțin arși, care pretindea „perfecționarea“ produselor acestor talente: în consecință era necesară o schimbare radicală. „Și care? domnilor, doamnelor, aș întreba eu?“ — „Ce întrebare! e vorba doar de schimbarea cerută de Timpul nostru“. — „Vă rog, lămuriți-mă asupra caracterului acestuia“. — „Nu știți că timpul nostru își schimbă caracterul tot mereu!“. Oh! hore ale cosmogoniilor, cît îmi sînteți de nestrămutate! Drăguțe efemere, cît de eternă-mi pare specia voastră în eleștele voastre! Vai, capul!

TRIUMFUL ȘI UMBRELE SALE

Deci, după părerea exegeților „abstracți“ începe Vîrsta de Aur. Iată o schemă a ei:

Generații spontane de scriitori și de artiști „abstracți“ acoperă pămîntul. Viața cotidiană a imaginației lor este dominată de căutarea noutății. Liberarea de instinct se produce la comandă, dar o revărsare de intelectualitate îi distruge efectele (cum instinctul nu determină suficiente lucruri noi pe placul oamenilor „moderni“ intelectul, care-i vine în ajutor, nu reușește decît să-l înăbușe). Desigur, nici o interdicție nu încătușează arta realității, dar e considerat greu de conceput ca un om de calitate să se lase atras către această preocupare minoră. De altfel colegiul internațional al cărturarilor notabili veghează foarte de aproape la respectarea legilor de expresie „moderne“. Finanțele și Comerțul rămîn credincioase noțiunii care implică dintotdeauna sprijinul forțelor de sus de 218

către cele de jos, atitudine plină de modestie. Aceste instituții (Finanțe—Comerț) necesare, adeseori binefăcătoare, nu acordă bineînțeles ajutorul lor decât expresiilor spirituale al căror aspect dominant ar fi o promisiune pentru piețele de jos (căci este drept ca spiritualul să compenseze eforturile complexului material). Ideologia „abstractă” și produsele sale ar trebui fără nici o îndoială să îndeplinească condiții demne de atenția serioasă a psihologilor Finanței și Comerțului în lungul și latul planetei.

Triumful brutal nu aruncă numai raze de lumină în inima artizanilor săi originali. Este posibil ca specialiștii responsabili de prima instalare a „abstractului” să tinjească după nostalgia epocilor înduioșătoare când se puteau mândri cu titluri de independenți, de revoltați, de neînțeleși. Or, iată-i aclamați de membrii tuturor cluburilor intelectuale din lume.

Tinerii, noii veniți, nu cunosc din fericire această melancolie. Ei găsesc moștenirea deplinei puteri din primul moment al exercițiului lor. Este păcat că unii dintre ei arborează atît de curînd trufia și autoritatea sentențioasă a academicienilor caricaturii.

Trecutul și paseiștii

Trecutul reprezintă pentru „abstracți” un fel de mîzgă. Toată lupta lor a fost mai întîi îndreptată contra lui: „La ce bun trecutul, dacă viziunea oamenilor este în întregime transformată. Cei vechi reproduceau natura, or de aceasta nu mai avem nevoie. Să fie surghiunită la muzeu!”.

S-a crezut că trecutul poate fi înmormîntat sub un strat gros de noutăți, or el se menține mereu în străfundul memoriei novatorilor. S-a zvîrlit această mîzgă în capul „figurativilor” care au fost huiduiți cu strigătul de „paseiști”! „Nu!” au zbierat aceștia. „Da da!” au spus ceilalți, care și-au dat seama că au țintit bine. „Nu — da — nu — da — etc.”

Sărmane trecut! Și când te gîndești că noi în-sine îi furnizăm substanța clipă de clipă. Această constatare ar trebui să fie suficientă ca să anuleze disputele ce se ridică în numele său. Trebuie admis că oricare ființă venită după crearea speciei a participat în felul ei și la trecut și la prezent și la viitor. Evoluția, în mișcarea sa invincibilă, juxtapune punctele prezentului descriind imperturbabil linia trecut-prezent-viitor. Cunoașterile succesive marcate pe parcursul său determină aspectul civilizației, ale cărei elemente sînt păstrate și transmise cu mijloacele tradiției. În ce privește mutația, dacă ea transformă mai mult sau mai puțin puternic formele unui lucru, ea nu distruge în întregime organizarea lui, iar părțile care rezistă recheamă mereu valorile trecutului.

Abstractizanții se cred luminoși atunci cînd proclamă că niciodată nu va mai fi un Giotto, un Goya, un Courbet, Impresionismul etc. Ei nu spun aici decît un adevăr al lui La Palice. Este evident că nu ne-am mai putea reintegra spiritului și trupului defuncților. Evoluția a schimbat prea mulți din factorii mediului social, fără să mai ținem cont de faptul unic reprezentat de caracterul propriu unei ființe distincte. Este necesară migala cerută de un poncif, pentru a obține replica mai mult sau mai puțin corectă a unei opere vechi. În afara cazului unui cinstit „decalc“, artistul care aspiră să reia exact maniera lui Tițian, Cézanne, Rodin etc., într-o compoziție originală, sfîrșește prin a se încurca. Prea multe variabile de epocă și de individualitate se opun velleității sale; atunci diferențele de calitate între patronul ideal și propria sa lucrare traduc valorile temperamentului său de contemporan, ale originalității, ale talentului sau mediocrității sale.

Presupun că sentința abstractizanților vizează mai degrabă o disociere a viziunii umane. Ei plasează într-o primă etapă reprezentările realității lumii exterioare: acesta este Trecutul. O altă eră, aceea a Prezentului și a Viitorului, s-a

deschis pe la 1909, odată cu respingerea imaginii lumii exterioare. O astfel de hotărîre este grea de pesimism față de geniul creator al omului căruia i se refuză de aici înainte posibilitatea de a traduce în capodopere aspectele naturii. Pentru a ne consola, exegeții puri „abstracți” ne asigură că domnia anti-naturii, prin faptul că a fost întreprinsă de oameni, va constitui un nou Umanism.

Putem considera trecutul ca o masă, care este și care posedă în consecință o realitate. Această masă, confuză în spiritul nostru, este formată din cunoștințe de toate felurile transmise prin relații și prin opere care reprezintă încărcături de energie spirituală. Caracterul multiplu al texturii sale o face mișcătoare: cu toate acestea, ea este una prin reunirea nenumăratelor sale părți. Este dat unora dintre noi să zărim numai anumite parcele, întrucît capacitatea noastră de cunoaștere ne este limitată. Nu tot cu ceea ce vine în contact cineva prin educație sau din întîmplare îi este în mod necesar esențial și util.

Curiozitatea ne împinge să explorăm trecutul și atunci cînd în masa lui observăm fragmente care corespund sentimentului nostru special al momentului, nu avem răgaz pînă nu le cunoaștem mai bine. Din aceste puncte care strălucesc în noaptea timpurilor, noi facem constelații familiare, benefice și stimulante: către ele se întorc privirile noastre atunci cînd sîntem derutați în ceea ce întreprindem.

Îmi închipui că fiecare dintre noi posedă o *Rețea de simpatii* ale cărei deschideri lasă să se vadă cu claritate, în adîncimea Trecutului, elementele care corespund esenței noastre. Pătratele pline ale acestei *Rețele* fac invizibile sau chiar obscure, la diferite trepte, celelalte regiuni ale Masei.

Operele din trecut care ne emoționează și pe care le vedem cu claritate datorită trecerii lor libere prin *Rețeaua de simpatii* devin, irezistibil, obiectele atenției noastre; afecțiunea noastră astfel

trezită ne incită la studiul realității lor. Către acest țel, spiritul nostru formează aparențele motivelor cu elementele pe care simțurile noastre ne permit să le percepem. Această operație este condusă folosindu-se o altă Rețea, aceea a Senzațiilor pe care am propus-o în capitolul *Realitate și Aparență*.¹

Trebuie remarcat că majoritatea oamenilor dintr-o epocă dată manifestă spontan simpatie pentru aceleași felii din trecut. E ca și cum diferite *Rețele de simpatii* ar pica una după alta în fața viziunii colectivităților succesive pentru a marca diferențele de gust ale generațiilor de-a lungul timpului. De exemplu, în timpul și după Renaștere au fost aleși grecii și romanii, fiind repudiați medievalii; secolul al XIX-lea i-a rechemat pe aceștia din urmă care au luat o mare vigoare în secolul al XX-lea; pe urmele lor au venit formele baroce zărite și înghițite în trecut (arhaicii greci, artele precolumbiene, negre etc.), în timp ce noua *Rețea* îi retrace din simpatia modernilor (în general) pe clasicii Greciei, Romei și ai Renașterii.

Contemporanul oricărei perioade (fie și a noastră) nu ar putea să ignore și să nu resimtă prezența *Masei Trecutului*. Mișcătoare și înzestrată cu fluiditate, s-ar zice că ea face să alunece, la cerere, cutare sau cutare parte a substanței în cîmpurile activităților noastre spirituale. Să ne ferim să ne lăsăm obsedați; să ne ajungă să știm că ne înconjoară, să ne străduim să o exploatăm cu inteligență spre mai binele nevoii noastre. Ea aduce hrană esențială, căci ea conține cunoașterile și energia civilizațiilor. Ea înfățișează de asemenea expoziția universală și permanentă a Experienței de milenii, arătînd căile diferite care duc către capodopere, tot așa ca și pe cele care provoacă decăderile, urmînd căile absurdului. Văzute în Masa Trecutului, toate lucrurile ne par clare;

¹ A se vedea pag. 32 (n.a.).

asa încît spiritul nostru critic poate cu ușurință să găsească în ea hrană pentru exercițiul său.

Doctrinarii „moderni“, mustind de pasiunea lor pentru noutăți, acționează ca și cum ar fi vrut să formeze un nou Trecut începînd către anul 1907, dotat cu autonomie și absolut distinct de un vechi Trecut bun numai să fie surghiunit în arhivele prăfuite ale umanității. Pentru a compensa îngustimea Trecutului lor care se naște, ei scot în evidență prin vorbe întinderea viitorului său.

Mi se pare totuși că un element indestructibil, plin de curent spiritual — asemenea Trecutului — nu poate fi supus inițiativei unei voințe umane care, ca să zicem așa, l-ar ciopîrți cu securea. Trebuie mai degrabă să reflectăm la faptul, orice s-ar zice, că recentul episod „abstract“ de la origine sa pînă la ora la care cititorul parcurge aceste linii este deja integrat în masa ivită din timpurile imemorabile, unde figurează cu aspectul special care îi revine.

Este imposibil să nu fi cuprins de stupeoare (ea se ridică la admirația sufocantă) în fața acțiunii „abstracților“ care conduce cu vivacitate două formidabile întreprinderi, și anume respingerea Naturii și respingerea Trecutului. Se știe că reprezentarea motivelor lumii exterioare nu mai este admisă; lucrul este acum foarte avansat datorită contribuției colegiului internațional al cărturarilor. Cît privește chestiunea Trecutului, la drept vorbind ea nu este încă cu totul încheiată. Presiunea Masei Civilizațiilor pare să se exercite cu o putere pînă aici greu de nimicit în întregime. Novatorii „abstracți“ încă nu au putut nega toate operele de altădată. Să fie pudoarea sau un rest de rațiune și de sensibilitate atavică cruțată de teoria „modernă“ care împiedică pe exegeții noștri să disprețuiască orice lucrare trecută? Iată-i deci pradă unei contradicții interne cu, de o parte, voința lor dură de oameni absolut noi și fermi față de Trecut; pe de altă parte, un

vestigiu de sensibilitate naturală, care îi înclină către splendorile Trecutului. În al treilea rînd, intervine dorința de a cîștiga favoarea publicului care nu admite să fie disprețuit bunul său, adică moștenirea străbunilor.

Rezultă din acest *imbroglio* că „abstracții” cu atît mai mult cu cît au și ei unul, au nevoie într-un fel de Trecut.

Ei încearcă să depășească o etapă grea de debut exploatînd deodată două rațiuni opuse:

1. Ei manifestă o imensă admirație pentru anume lucrări alese din Trecut ca excepții, asigurîndu-ne că ei „modernii secolului al XX-lea, sînt în mod absolut evident succesorii vechilor iluștri; de altfel, adaugă ei, acești maștri ar fi abstracți dacă ar trăi în zilele noastre. Iată de ce „novatorii” noștri se cred îndreptățiți să alcătuiască arbori genealogici unde figurează laolaltă Sumerienii, Galii, Uccello, Rembrandt, Cézanne etc.

Demonstrații de înaltă fantezie privind legăturile de filiațiune care unesc pe membrii „marii familii abstracte, din preistorie și pînă în zilele noastre” sînt slujite fără încetare prin cărțile și periodicele care confruntă imaginile capodoperelor realității luate din trecut și „abstracțiile” contemporane. Față de aceste comparații, ești împărțit între pofta de a rîde și tendința de a fi indignat. Te întrebi dacă inocența domină cinismul. Dar cel mai înțelept este să profiți de avantajele pe care aceste lăudăroșenii le oferă, bucurîndu-te în fața reproducerilor înaintașilor.

Dar se impune o concluzie: prin astfel de acțiuni, „abstracții” se comportă ca „pasești”.

2. A doua mișcare a contradicției interne a „novatorilor” se înscrie și mai categoric în instituția absurdului. „Arta noastră, spun aceiași doctrinari care, în alte momente se prevalau de un glorios Trecut, arta noastră nu vrea să se încurce cu nici un concept al epocilor definitiv trecute. Noi trăim cu timpul nostru. Progresele științei au răvășit lumea etc. Fotografia a făcut inutilă reprezentarea naturii de către pictor și sculptor etc.

Noi am abolit trecutul și nu ne mai recunoaștem în el. Stop“.

Îi revine observatorului să se străduiască să compună cele două volesturi ale revendicării „abstracte“. Am impresia că decizia înscrisă pe planul al doilea aduce mărturia unui optimism mai accentuat; vedem, în fine, apărind aici supraoamenii care șterg urmele realității lumii exterioare. Istoriile artei noi și ale periodicelor devotate întru totul „abstracției“, pure de orice legămînt față de Trecut, întăresc poziția dură și netă a eroilor „timpului nostru“. Din considerație pentru puritatea lor, le acord preferința mea.

Concluzia celei de a doua secvențe: „abstracții“ nu se comportă ca „pasești“. Astfel ei uită pe de o parte temele pe care le-au apărut pe de alta.

Deschid aici o paranteză. Atunci cînd doctrinarii „abstracții“ își îndreaptă atenția lor binevoitoare asupra unei opere vechi pe care o judecă demnă să supraviețuiască, ei compun asupra ei studii în care deseori talentul și inteligența ne apar eliberate de cuirasele ermetismului. Aceste scrieri ne semnalează meritele extreme ale artei realității și nimic nu menționează în comentarii ideea unei înrudiri a picturii de altă dată cu viitoarele mijloace de preluare mecanică, adică cu fotografia. Deoarece exegeții „moderni“, cucerii în întregime de subiectul admirației lor profunde și astfel redeveniți oameni întru totul, uită sistemele lor artificiale pentru a afirma permanența originalității și frumuseții anumitor lucrări exemplare (tablouri și sculpturi) care traduc ființele și lucrurile din natură. Or, aceiași exegeți, printr-o jonglerie spirituală, refuză exercițiul artei realității artiștilor „timpului nostru“ sub pretextul dublei utilizări cu fotografia. Ce enormă protecție acordată acestui onorabil procedeu! Niciodată nu s-ar fi crezut că aparatul fotografic ar fi capabil să subjuge un întreg colegiu de intelectuali și să-l înnebunească astfel încît să-l facă să emită argumente așa de puțin serioase, încît acest corp de oameni savanți să nu mai poată ieși din mlaștina contradicțiilor

pe care el le-a creat. Ce prăbușire! Dar, ce imagine despre „timpul nostru“ se făurește!

„Abstracții“ nu se pot lipsi de prezența „figurativilor“. Nu este o zisă nouă, ci un fapt, dovedit prin dorința de a multiplica expozițiile „micștilor“. Cum să se explice faptul că astăzi, cu puterea lor crescândă, „abstracții“ catadicesc să se învecineze cu „paseiștii“. Pentru ce purii dintre purii modernismului și-ar violenta principiile tolerând alături de ei autori fideli naturii? În expozițiile și în bienalele unde domină voința de „abstracție“ sînt totuși solicitați autorii realității. S-ar putea crede că în fața publicului, paseismul trebuie să servească drept acoperămint modernității „abstracte“? Cu toate acestea, s-a adevărit că picturile de tablouri contemporane care intrau în amestecul expozițiilor sînt ignorate sau disprețuite de majoritatea criticii (majoritate favorabilă „abstractului“). În jocul „timpului nostru“ apelurile ocazionale ale „abstracțiilor“ către figurativism în contemporaneitate par îndeajuns de uimitoare.

Vedem bine că este vorba de o manevră tactică provizorie și că figurația va fi exclusă din manifestările importante atunci cînd „novatorii“ nu vor mai avea nevoie de ea. Dar cei mai optimiști dintre puri simt confuz că dacă arta realității s-ar opri cu desăvîrșire azi, ei ar fi pierduți, înșingerați; eșafodajele sistemelor lor s-ar dărîma. Nu le-ar mai rămîne decît să încerce vanitatea emfaticilor lor pseudo-filosofii și să se refugieze în Masa Trecutului, ca să smulgă, pentru a putea supraviețui în artă, cunoașterea primordială a simplității și a dragostei față de natură precum și a noțiunii de realitate.

Inventatorii și slujitorii a ceea ce se numește, sub apelativul infinit repetat „Timpul nostru“, îmi apar asemenea iederii și vîscului care înlanțuie copacul artei realității pînă la a-l acoperi în întregime; acești decoratori paraziți spun că ei sînt arborile reînnoit și regenerator. Cînd vor fi reușit să distrugă suportul care-i susține, vor pieri și ei. Vor fi fost partizanii Nimicului.

„Abstracții“ au și ei nevoie de supraviețuire (modestă, pe cât posibil) a unui corp (nu prea puternic) al criticii figurative, deoarece acesta întărește într-un anumit fel acțiunea lor, care își extrage energia sa cea mai vie din principiul opoziției. Edificiul lor nu e încă îndeajuns de asigurat pentru a se lipsi de contraforți care să-l mențină în echilibru. Or, argumentul adevărat care îi situează cu multe laude în arta decorativă (sau în oricare altă artă), retrăgându-le ajutorul dezmințirii totale, îi plasează într-o situație de dezechilibru.

Oricum ar fi, ne putem întreba pentru ce instituția zisă „modernă“ a „abstracției“ disprețuiește într-un grad atât de înalt paseismul, când ea însăși găsește avantaje în multiple utilizări ale Trecutului și ale paseiștilor.

Dimpotrivă, autorii care țin la realitate nu au nici o nevoie de doctrine „abstracte“ ca să-și urmeze evoluția. Unele indicații inedite despre acorduri de culoare și de forme nu reprezintă un câștig capabil să clatine relele provenite dintr-o mare dezordine. Plasați fără încetare în fața nodurilor Absurdului formate și impuse de maeștrii „abstracției“ și asistenții lor — „micști“, artiștii și esteticienii „paseiști“ (adică îndrăgostiți de arta realității) se străduiesc să evite sau să încerce să deznoade mai sus numitele noduri. Căci e imposibil în „vremea noastră“ să nu fii obsedat (nu spun sedus, mișcat sau interesat) de răsunetul triumfului mondial al „abstractului“. Aceștia într-adevăr un prezintă teme de opoziție creatoare. Ei nu fac decât să oprească și să distragă energiile talentului și ale inteligenței, care sînt astfel pierdute pentru munca creației naturale în artă.

PUBLICUL

Triumful „abstractului“ nu va străluci niciodată cu o lumină pură. O umbră deasă și de o enormă întindere îl acoperă. Ea reprezintă refuzul Publicului. Această pată sumbră hotărăște mortificația

shakespeareană a „abstracțiilor“. Anii, secolele vor trece și această umbră va pecetlui capitolul consacrat, din bună regulă istorică, esteticii care a fabricat florile artificiale ale „timpului nostru“. Deasupra amintirii artei secolului al XX-lea, această umbră va rămîne desenată.

Voi, cei care vă prefaceți că disprețuiți Publicul, eforturile voastre tind totuși să-i obțină sufragiile despre care știți că sînt întruchipările consacrarii voastre. Pentru că el este legat de ideea artei care face să fie recunoscută și care exaltă natura, de aceea voi, apărători ai antinaturii, decretați că Publicul este prost. Neputîndu-l supune intențiilor voastre, voi încercați să-l faceți să-și piardă încrederea în propria lui judecată. Ați și reușit în parte. L-ați declarat inapt să înțeleagă virtuțile artei contemporane. Pentru că nu voia și nu putea să vă urmeze, voi îi abandonați bucuros trecutul. Este multă generozitate. Atunci el se grăbește către trecut.

Să privim împărțirea lumii esteticii. În primul rînd, un nucleu central compus din esteticieni și artiști specializați într-o artă reputată „modernă“, urmat de cortegiul intelectualilor de toate gradele (filosofi, poeți, bacalaureați, liceeni); și apoi nehotărîta și distinsa cohortă a amatorilor beți de noutățile declarate suverane de către notabili. În jurul acestei mici sfere, se găsește imensa întindere a Publicului. În vremea noastră nu mai există conexiuni între cele două părți. Pentru prima dată în istorie (din ceea ce știm noi), Publicul, pe toate continentele, s-a detașat voit de tutorii săi naturali. Să nu ni se spună că a fost întotdeauna la fel, că pleiada de excelenți autori încurajați de oameni luminați nu au fost recunoscuți decît foarte, foarte tîrziu de către Public. Sînt desigur cazuri care formează excepții dureroase. Dar de la începutul secolului există o întrecere în a se exagera durata de nerecunoaștere generală a unei opere originale.

Poate fi apreciată la 25 de ani media de timp a primei asimilări a frumoaselor expresii puternic revoluționare și cam la 50 de ani timpul acordat con-

sacrării lor de către Public. De exemplu, în 1900 Impresioniștii și de asemenea Manet, Degas, Renoir (amicii impresioniștilor) câștigaseră interesul câtorva admiratori; în 1925, gloria se apropia de lucrările lor. În 1925, Fauvii erau pe deplin recunoscuți, în 1950 ei cunoșteau triumful.

Or, de la 1907 (adică de 60 de ani) tablourile de deformare abuzivă (Picasso și derivații) nu au știut să câștige încă inima publicului. În ceea ce privește producția „abstractă” (de toate speciile „formale” și „informale”) care s-a născut în anul 1909 și a fost susținută începând cu 1946, cu o putere fără asemănare, de către colegiul internațional al cărturarilor, ea a provocat astăzi la toți oamenii pământului (sau aproape la toți) aceeași incomprehensiune, aceeași antipatie.

Atunci când istorici „moderni” care pretind a scrie istoria imparțial, ne descriu amploarea triumfului „abstract” ei ar trebui, după părerea mea, din respect pentru adevărul istoric, să marcheze proporția părților contrarii pentru a atesta acest divorț extraordinar, propriu „Timpului nostru” dintre Public și intelectuali, artiști, esteticieni etc.; în sfârșit ei ar putea să încerce să filosofeze un pic în legătură cu aceasta.

Se poate oricând protesta că alta este situația în ceea ce privește arta „abstractă” care implică o „retopire” totală a aparatului viziunii. Acest proiect, cel puțin ambițios, să fie el conform puterii de înțelegere umană? Se pare că această considerație nu îngrijorează de loc pe noii „gînditori” ai esteticii. Acțiunea continuă deci la scară mondială fără să țină cont de posibilitățile acestei acțiuni pentru viitor.

Să amintim că Publicul, în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea a început să aprecieze valoarea artiștilor revoluționari (de la romantici și Fauvi) în mijlocul disputelor criticii. El a știut, în definitiv, să recunoască artiștii buni, lăudați de cei mai buni consultanți, care constituiau minoritatea inteligentă și sensibilă a timpului lor. Astăzi, Publicul se apără în felul său în fața

corpului majoritar al arbitrilor „abstracți” și „micști” peste măsură umflat de propriile lor propagande; dar unde sînt sensibilitatea și inteligența minorității de odinioară ...? Atunci, așa cum am subliniat deseori, Publicul își îndreaptă preaplinul de afecțiune decepționată către mărturiile Trecutului (Fauvii incluși).

Neîndoielnic că această cauză „abstractă” nu încetează să cîștige aderenți în rîndurile celor interesați de speculațiile intelectuale. Nu mai este arta cea care devine subiectul sensibil al onorabililor recruți, ci mai degrabă o știință al cărei prim strat este de o calitate cu totul incertă. Ceea ce vrea să spună că o enormă muncă cerebrală mai trebuie executată înainte ca, după cel mai optimist punct de vedere, să se poată profila un sistem coerent al noii estetici. Aceste savante și epuizante exerciții provocate de atîtea imaginații hoinare vor îndepărta și mai mult pe acei artiști ai artei legată de realitate. Pictorii și sculptorii urmîndu-i pe exegeți, vor fi tentați să uite din ce în ce mai mult lumea exterioară și meditația asupra principiilor adevărate care îmbogățesc umanitatea. Ei se vor privi pe ei înșiși ca pe niște supraoameni și-și vor cheltui forțele în beția acestei constatări. Dacă în cursul perioadelor viitoare regruparea intelectualilor (scriitori, artiști, poeți, studenți, etc.) se va amplifica enorm, despărțirea cîrturarilor și a creatorilor de Public va fi definitiv consacrată. Această stare de ruptură, de îndată ce va fi verificată și consimțită de ambele părți, riscă să distrugă armonia civilizației.

Oare pentru că presimțise acest pericol un tînăr estetician de pură vocație „abstractă” a sugerat de curînd să se țină cercetările „abstracției” în afara accesului publicului și să fie rezervate pentru un grup de Inițiați. Conform perspectivelor actualității noastre, idea creării unei Școli Esoterice mi se pare însemnată de înțelepciune. Toată lumea ar avea de cîștigat. Cercetarea ar deveni mai importantă dacă ar fi condusă de o Companie a cărei

primă grijă să fie de a-și selecționa membrii refuzând elementele superficiale, ignorante, scandaloase sau pierde-vară și respingând în același timp acțiunile publicității și speculației financiare. Munca îndeplinită în calmul meditației ar putea transforma în mod fericit metodele și conceptele confuze ale „abstracției” actuale.

Studii întreprinse de oameni de adâncă vocație, de vastă cultură, de mare abnegație și urmărite departe de tumultul jurnalismului și ale exploatarilor spectaculare nu ar contraria evoluția artiștilor îndrăgostiți de natură care se devotează artei realității. Între aceste două regimuri ale gândirii și ale creației, unul de esență pur speculativă și științifică, celălalt de o calitate senzorială și artistică s-ar produce necesar schimburi. Este foarte posibil ca după un oarecare timp, Inițiații să se apuce să determine rațiunile foarte profunde ale capodoperelor realității.

Publicul, care ar vedea sfârșitul disgrăției picturii și sculpturii realității, ar simți din nou binefacerile curentului de viață comunicat prin artă, care îi este atât de necesar, orice ar gândi falșii inițiați de astăzi. Regăsind încrederea în viitorul artei, el ar urmări cu afecțiune evoluția artiștilor. Nemaigăsindu-se străin în această privință, el își va pronunța propriile sale judecăți, ceea ce e bine, oricare ar fi rătăcirile posibile, și ceea ce a fost din totdeauna (exceptând „timpul nostru”); căci Publicul trebuie să ajungă la artă prin bucurie și ce artă este aceea care nu este făcută pentru a exalta o mare reunire a oamenilor de pe pământ.

E evident că ar fi rare contactele directe ale Publicului cu faimoasa Școală Esoterică, de care a fost vorba mai înainte. Cu toate acestea, idea că intelectualii plasați pe un tărâm foarte elevat, chiar inaccesibil, susțin prin înțelepciunea filozofiei lor, mișcările armonioase ale esteticii, va procura oamenilor din Public un surplus de putere și le va comunica prin simpatie această mândrie legată de sentimentul grandorii speciei umane.

Cele două piețe ale Comerțului

Nu este lipsit de importanță să se studieze curente, negoului operelor de artă. Acesta trădează prin cifre efectele fluctuațiilor diverselor opinii.

Cea mai mare parte a anchetelor făcute asupra acestui subiect mi se par incomplete. Ele ne informează despre unele metode proprii pentru înfierbîntarea supralicitărilor, dar rapoartele păcătuiesc prin excesul de generalizare.

De fapt, piața a explodat sub greutatea triumfului „abstractului”. Neta ruptură pe tărîmul afacerilor arată foarte bine separarea celor două genuri de expresie artistică. În consecință sînt două piețe, fiecare din ele avînd destinul său, posibilitățile sale și caracterele sale distincte.

Cea dintîi e favorabilă, glorioasă, spectaculoasă, bogată, lăudată, căutată din punct de vedere monden și care privește arta „abstractă” împodobită de „deformarea abuzivă”. În această arenă prețurile pot țîșni pînă la înălțimi amețitoare; este suficient ca lucrările să fie bine lansate. Se vād picturi de un tip „abstract” abia înmugurit, întrecînd în focurile vînzării prețurile atîtor capodopere aparținînd vechilor maeștri. Cifrele astronomice iluminează cerul speculației — semne aurite ale unui foc de artificiu — și ce de efecte artificiale! Arbitrii modei reglează tirul rachetelor, le teleghidează, impun treptele apogeelor. Un nou mic paradis s-a deschis speculatorilor.

Cea de a doua piață este plictisitoare. Valo- rile stagnează. Acesta este heleșteul vast și liniștit al figurației contemporane (cuprinzînd autorii care nu au accedat la reputație internațională înainte de 1946). Acest loc atrage cumpărătorul sentimental. Publicul se duce și vine aici în număr suficient de mare. Aici nu sînt parade. Din contră, s-ar putea zice că toate puterile din lume se con- jugă pentru a slăbi laudele care stimulează dorința de achiziționare. Puterea de cumpărare a amato- rilor din Public este în general limitată, sensibi- litatea nu merge obligatoriu mînă în mînă cu bogăția. Totul se petrece ca și cum un plafon al prețurilor maximale a fost pecetluit la o cotă

destul de slabă. Rare sînt exemplarele care o ating. Tineri artiști pot să accede foarte repede aproape de condițiile comerciale ale bunilor înaintași. Atunci cînd o campanie zgomotoasă, și chiar bizară, încearcă să lanseze pe cutare sau cutare autor figurativ, această propagandă se relevă în general neîndemînică, prost chibzuită și plafonul este cu mare greutate atins. Va trebui neîndoios să fie distrus într-o bună zi pentru ca cotele operei remarcabile să poată cîștiga spațiul pe care-l merită. Este munca viitorului.

ESTETICA ȘI MORALA

Poate că unii cititori au fost surprinși de importanța pe care am acordat-o artei „abstracte”. De fapt, luată în sine, imaginea „abstractă” nu merită un comentariu atît de lung. De altfel, nu am abordat-o niciodată sistematic. Am evocat vechimea principiului său de decorație care s-a arătat sub forme diferite de-a lungul veacurilor. Nu am neglijat să semnalez, generalizînd, calitățile excelentelor compoziții moderne din acest gen, și m-am abținut să neg că expresii de șoc nu pot duce autorii sau spectatorii la o plăcere acută a simțurilor, fie chiar la bucuria supremă a unui fel de „iluminare”.

Totuși mă ridic împotriva modului în care se servește de ea o nouă doctrină, atunci cînd ea se asociază acestui tip de compoziții zise „abstracte” pentru a le identifica cu o expresie absolut contrară care caracterizează pictura de șevalet și sculptura reprezentînd motive din natură. În pretenția de a confunda două producții de natură diferită există o *Voinșă de confundare a genurilor* care amenință înțelegerea umană.

Se poate face după plac urarea, sau se poate afirma la nevoie că realizările „abstracte” vor determina arta de mîine, dar ar însemna să se caute zdrobirea evidenței susținînd că susnumitul „abstract” este tendința unei arte făcută să reprezinte ființe și lucruri. Singura interdicție de a

le recunoaște aspectele în operele unui anumit gen, ajunge să-l separe net de tablou și să descurajeze concilierile înspre sinteză. Aceasta este singura proclamare doctrinară a identității celor două genuri distincte care ridică opera „abstractă” ca o emblemă a Absurdului.

Din acest fapt problema „abstractului” depășește limitele esteticii pure. Acțiunea confuziei genurilor în artă riscă să răspîndească confuzia în alte domenii ale gândirii. În ordinul estetic nu sensibilitatea este aceea care este mai ales solicitată: disprețuind refuzul înțelegerii, se atinge mintalul pe care-l forțează cu ajutorul a tot felul de artificii, să urmeze o pantă coborînd către Absurd, acest zeu al Confuziilor și Impasurilor care consolidează,¹ consacră și celebrează faptele dezordinii spiritului.

Dacă acțiunea doctrinei „abstracte” s-ar fi mărginit la animarea unui mic nucleu esoteric, această doctrină ar fi rămas cu dimensiunea ei pe poziția cea mai bună. Sau, noi am asistat la triumful său exagerat. Ea s-a instalat împreună cu aplicațiile ei pe o mare parte a globului: ea domină, guvernează, face legea. Două forțe deosebite îi sprijină înaintarea: aceea a cărturarilor, care au pentru ea atenții de tată și aceea a Negotului și a Finanței care văd în ea copilul minune binecuvîntat în leagăn de Fortuna. Această doctrină seduce pe cei tineri; pentru ei ea îmbracă aparențele geniului la îndemîna tuturor, ale inteligenței transcendente, ale revoltei tinerești, ale imaginii libertății totale. Pentru oamenii maturi este suficient ca ea să le asigure calitățile tinereții fără bătrînețe. Ea își oferă seducțiile istoricilor, jurnaliștilor, poezilor, filozofilor. Să nu mai vorbim de parvenirii culturii.

Doctrina „abstractă” se transformă atunci cînd vrem, cum vrem; ea se înfășoară și se desfășoară teatral; ea oferă aplauzelor galeriei fanaticilor aspectele sale formale, geometrice, informale, tachiste, cosmice, mecanice, instinctive, lirice, optice ...; în curînd vor urma și capitoarele următoare.

Triumful său întărește pe cel al Absurdului, căruia îi hrănește substanța. În schimb, Absurdul îi comunică prestigiul său stabilit de moda anu-

mitor îndrăzneli ale filozofiilor și literaturilor iraționale, din secolul al XIX-lea pînă în zilele noastre. Doctrina „abstractă“ în întortochierile ei multiple, este tocmai prelungirea Absurdului în domeniul Artei. Am mai spus-o, atacul său afectează mai ales mintalul. Iluzia filozofică a argumentărilor sale îi este arma majoră. *Compozițiile pictate și sculptate care derivă din ea, ca să zicem așa, îi sînt subalterne.* Succesul lor constituie testul victoriei Absurdului asupra spiritului. Prin contagiune, sau prin simpatie, alte organisme din corpul Civilizației pot contracta de asemenea germenii principiului destructor. S-ar zice că o misterioasă ofensă s-a îndreptat de mai bine de șaizeci de ani încoace împotriva acestei civilizații mediteraneene care a făcut să domnească lumina de mai mult de opt mii de ani și s-a răspîndit progresiv pe o mare parte a globului. În secolul al XX-lea Absurdul a dat asaltul său cel mai puternic și agenții săi rod puțin cîte puțin structurile de bază ale admirabilei civilizații. În artă, cu doctrina multiformă a „abstractului“ și ilustrațiile sale materiale, ne găsim încă în perioada marilor lovituri de ciocan.

Si apoi? Atunci cînd arca milenară va fi sfărîmată, ce se va întîmpla? Într-un deșert acoperit de cioburi ilustre devenite inutilizabile, incomprehensibile, destructorii vor avea tot răgazul să-și dezvolte codul valorilor permanente chibzuit exploatate împreună cu enormul lor stoc de ilustrații „abstracte“. Or, acestea nu sînt decît arme, instrumente de nimicire. Mîndrii organizatori ai acestei exhibiții morbide vor arbora ei un surîs mirific în fața carcasei unei sublime civilizații? Au distrus o lume de cunoștințe conținînd nenumărați termeni ai viitoarelor sinteze capabile să perpetueze, să îmbogățească opera Spiritului occidental. Ce propun ei în schimb, acești supraoameni moderni: instrumentele unui carnagiu și apoi: *Nimicul*. Păstra-vor ei iluzia unei cuceriri, în ziua aceea a împlinirii totale a faimoasei lor „*mi-siuni*“, deja foarte avansată. Fi-vor ei, din contră, stupefiați, resimțind că nu au reușit decît transformarea Artei în Vid? Intrevăd ei natura reac-

țiilor care vor urma din aproape victoria lor absolută într-un timp poate nu tocmai atât de îndepărtat: adică revolta oamenilor îngroziți de Nimic — și ce fel de văpăi fi-vor destinate instrumentelor „abstracte“ de distrugere? Naufragiații se vor agăța de epavele naufragiului pe care ei însuși l-au creat?

Este de înțeles ca în condițiile mai mult decât extraordinare ale „timpului nostru“ criticul de artă să nu-și poată opri exercițiul la simpla discernere a calităților operelor realității. Un examen de alt gen, infinit mai puțin senin, îl mai solicită în plus. El a văzut ridicându-se violent asupra secolului o doctrină intelectuală care sfidează înțelegerea. Ea este aceea care incită pe criticul-istoric să depășească limitele domeniului său obișnuit pentru a lupta împotriva invaziunii confuziei. *Evenimentul „abstract“ obligă scriitorul să devină moralist în estetică.*

Am încercat, prin modesta mea contribuție, să stabilesc o analiză foarte strînsă a noului fenomen. Am mai încercat să denunț prejudecăți supărătoare. Forța de influență a teoriilor „abstracte“ asupra atîtor spirite distinse, asupra prea multor tineri, ca și amploarea fantastică a triumfului Absurdului, au proporționat desigur întinderea și minuțiozitatea acestui capitol. *Grija de a uita cît mai puține din aspectele problemei a dat poate impresia repetiției ideilor. Dar sînt mai degrabă aceiași factori care se regăsesc adesea laolaltă pentru a se influența reciproc și în mod diferit; astfel se dezvăluie mai multe aspecte apropiate dintr-o mare întrebare care tulbură de multă vreme mișcările naturale ale esteticii.*

Mi-am făgăduit să acord atenție acestui dezi-derat: „Trebuie să fii al timpului tău“. El reprezintă justificarea supremă de a fi recurs la doctrina „abstractă“. Atunci cînd îl pronunță un artist figurativ bănuiesc îndată că autorul va aluneca spre deformarea abuzivă — și apoi, poate că va face saltul în „abstracție“. Acesta este ciclul.

Totuși, nimic mai puțin banal decât numita formulă. Noi urmăm cu toții, cu inconștientă, cu plăcere sau constrîngere, căile esențiale care ne brăzdează epoca. În revendicarea energică a unui

fapt extrem de normal, este ceva care sună fals, ca o sfidare legată de un principiu straniu, care nu e întru totul „al vremii noastre“, nici al oricărei alteia și care străbate sensibil oamenii secolului, îi obsedează, îi învăluie, le impune printr-o ameteală voința absolută de a se impregna cu metodele sale și de a le impune altora. Nu știu dacă aceste exerciții sînt lipsite de neliniște; eu le consider în orice caz puțin favorabile unui climat de creație.

Complexul secolului al XX-lea, teama de a nu părea modern, cum să se fi cristalizat el oare? Care sînt principiile superioare care alcătuiesc „timpul nostru“? Numeroase evenimente au fost amintite pentru a explica răsturnarea esteticii: rapiditatea succesiunii descoperirilor științifice; brusca evoluție a societăților în lume, avînd drept consecință modificările moravurilor și gesturilor; transformarea conceptelor arhitecturii, ca urmare a utilizării materialelor noi; multiplicarea vehiculelor de difuziune (fotografie, cinema, radiodifuziune, televiziune, jurnale, cărți, ilustrate) care popularizează automat produsele cercetărilor arheologice, științifice, piesele puțin cunoscute din muzee, din colecțiile particulare.

Aceste fapte, precum și altele, cunoscute și deseori evocate și studiate sînt legate între ele. Aproape întotdeauna, provocate de numărul și rapiditatea invențiilor, ele scot în evidență importanța *Noului*.

Prin viteza dobîndită, prin obișnuință, el este cerut fără încetare. El a sfîrșit prin a se impune ca un produs de fabrică devenit indispensabil epocii prin formidabilele promovări publicitare de care beneficiază. Noul artificial tinde din ce în ce mai mult să se substituie valorilor imanente și naturale ale umanității. Cărturarilor și artiștilor le revine prin însăși funcția lor să-și asume apărarea acesteia și cît mai de grabă.

Noțiunea Noului în artă s-a adaptat în parte actului de transformare *absolută*. Etapele modificărilor succesive, conform legilor evoluției naturale, nu au fost socotite suficient de scurte de către

arbitrii nerăbdători. Cursa spre ideal s-a convertit curînd în întreprindere de demolare a Masei Tre-cutului. Se consideră că, întrucît lucrul cel nou înlocuiește pe cel vechi, e mai ușor să se distrugă pe loc tot ce a existat înainte. Decît să se modifice aparențele obiectelor după o viziune reînnoită natural, se consideră mai expeditiv să se suprimе numitele obiecte din realizările artei sau să fie abuziv deformate. Or, distrugerea continuă, fără să fi fost conceput un stil de înlocuire propriu să satisfacă un mare număr de oameni.

Mi se pare că una din cauzele esențiale ale acestei perturbații fără precedent în istoria esteticii, nu a fost suficient recunoscută. Această cauză rezidă în extraordinara răspîndire a gândirii lui Nietzsche, care a suscitat entuziasmul unei elite de filozofi și scriitori europeni încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Este interesant să se recunoască azi natura acestei doctrine sau, pentru a mă exprima mai bine, aceea a șocului unei voințe de Titan care a încercat să răstoarne principiile fundamentale ale civilizației mediteraneene. Se vor putea aprecia atunci calitățile forțelor considerabile, conținute implicit în formula atît de simplă și atît de rațională pe care un mare număr de esteticieni și artiști o pronunță cu atîta energie în zilele noastre: „Trebuie să fii al timpului tău.“

Partea a treia

CLASICISMUL ȘI ROMANTISMUL

Eliberarea energiilor

În cursul secolului al XIX-lea s-a efectuat rațional liberarea anumitor forme de energie (mărime concretă) conținută în materie. Liberarea acestor energii a fost urmată îndată de supunerea lor (și de transformarea lor una într-alta) de către om. Exploatarea ingenioasă a forțelor motrice dezvoltate de cărbune, electricitate, ulei alb, petrol¹, inaugurând o formidabilă stare industrială, a contribuit să se modifice condițiile de a simți, a cugeta și a trăi. Menționăm că experiențele asupra uraniului făcute de Becquerel și cele asupra radiumului făcute de Pierre Curie, constituind descoperirea radioactivității, avuseseră loc în ultimii ani ai secolului.

Extraordinarul secol al XIX-lea a fost leagănul unei multitudini de curente diferite, cele tradiționale și cele nou venite, care alunecau cot la cot, secol în care s-au realizat acorduri între unele dintre ele spre îmbogățirea Cunoașterii.

Cercetările estetice au ilustrat, în felul lor, neclaritățile care s-au manifestat la hotarul a două epoci. În Franța mai ales, începând cu 1870-1872, artiștii au arătat admirabil că o sinteză era posibilă între termenii trecutului și ideile recente.

¹ În curând energia nucleară (n.a.)

Impresioniștii și Neo-Impresioniștii, ca și Manet, Degas, Renoir, Van Gogh, Toulouse-Lautrec (prieteni Impresioniștilor), apoi Gauguin și Nabiștii au oferit primele exemple de admirabile sinteze. Ei pregăteau căile viitorului.

Se cade să fie acordată o vie atenție faptului că sistemul pionierilor Impresionismului (Monet, Pissarro, Sisley) era fondat în parte pe o soluție a științei: difracția razei solare prin prizmă. *De atunci, cercetarea îndreptată către asocierea tehnicilor științifice cu arta s-a dezvoltat într-un fel surprinzător, până la a înăbuși apoi, deseori, la unii autori, veleitățile instinctului și ale sensibilității.*

La antipodul domeniilor materiale și scientiste s-a stabilit în Germania un concept idealist care se străduia să reveleze și să libereze energiile spirituale proprii *Eului transcendent și absolut.*

Această operație, puternic condusă de Gottlieb Fichte, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, aducea o dată cu noțiunea *Eului* unic, dinamic, dominator și creator, pe aceea a geniului inspirat. Ele au fost primite cu entuziasm de către romanticii de la *Athenaeum* (înainte de 1800) și reluate sub nenumărate forme, mai ales de către gânditorii germani, în cursul secolului al XIX-lea.

Sondajele întreprinse cu metodele științifice ale psihologiei în straturile misterioase ale ființei au făcut cunoscute bogățiile, în stare de haos, ale inconștientului și posibilitățile remarcabile ale instinctului. Grație acestor constatări, Eul a apărut reînnoit și plasat deasupra naturii ca gloriosul depozitar al forțelor de revoltă, de voință, de putere — stăpînul Destinului. Fichte a anunțat chiar: „Eul înscăunează ordinea și armonia în masa inertă și informă”.

În acest timp perfecționările Mașinii nu au încetat să surprindă oamenii. Aceștia au simțit că industria în ascensiune era capabilă să răstoarne obiceiurile societății, iar ei înșiși ar putea fi curînd stînjiți și subjugăți de produsele invențiilor lor.

Conștientizarea unei astfel de eventualități antrena perspectiva unei micșorări a Eului. Nu ar fi fost oare crud ca acest Eu absolut, mai tânăr de un secol, să fie redus la sclavie de către angrenajele mecanice? De aceea, un mare număr de filozofi, literați și artiști și-au arătat ostilitatea față de sistemele științifice. Ca să prevină rele și mai mari, gânditorii secolului al XIX-lea au avut în vedere să mărească proporțional energia și privilegiile Eului unic, pentru ca să-l mențină dincolo de orice tangentă materială, ceea ce însemna să-l elibereze încă o dată.

Cronicarii cotidianului și publicul constatau rapidele modificări ale decorului și ale condițiilor de trai. Ei *acceptau* că un *om nou* se forma natural și progresiv sub presiunea Victoriei mecaniciene — după unele legi ale conservării speciei.

Pe un alt plan, filozofii *decideau* că Eu nu va ști să-și îndeplinească rolul de dominator absolut decât dacă el va fi asumat de către un *om nou*.

Astfel, o aceeași idee: aceea a *producerii unui om nou* străbătea peste tot sub forme foarte diferite.

Această intenție (care a fost urmată de realizări cu totul diferite) era conformă valorilor lumii industriale care a suscitât-o. Era vorba de *fabricarea* unei ființe apte să trăiască și să creeze în condițiile cele mai bune posibile în epoca mașinii. Eu cred însă cu tărie că s-au elaborat două tipuri de ființe.

E interesant de observat concomitența a două acțiuni distincte ale căror repercusiuni au fost considerabile. În 1870-1872, Monet forma, împreună cu Pissarro și Sisley, codul Impresionismului care urma, ajutat de forțele luminii, să zdruncine conceptele artei. În aceeași perioadă, Friedrich Nietzsche pune temelie unei opere care, liberând forțele întinericului, trebuia să miște profund gândirea Occidentului. Munca imaginației exasperate a Titanului filozof urma să producă structura omului cu un Eu dionisiac pe care l-a lăsat moștenire generațiilor secolului al XX-lea.

Acestora li s-a părut imediat natural să accepte un prototip de ființă dotat cu un Eu foarte nou și determinat de o energie considerată fără precedent. O estetică care se voia dionisiacă a fost deci pusă în lucru spre folosul lui.

Din acea clipă, pe un teren al artei de calitate vulcanică și barocă, ne-a fost permis să asistăm la mișcări curioase. Progresele fantastice ale realităților științifice au suscitât la numeroase persoane devotate spiritualității lăudabila, ba chiar nobila dorință de evaziune și acestea s-au năpustit bucurios (adesea, vai, din panică) spre soluții extreme de irealitate, care de altfel se prevalau ici și colo de un fundament științific. Într-un secol (cel al nostru) în care fiecare se întrece să afirme supremația raționalismului și virtutea obiectivității, cele mai celebre cîntări sînt dedicate activității iraționalului și al subiectivității duse la paroxism. Fără îndoială, se va recunoaște faptul că această dezordine, care nu este lipsită de părfumul miraculosului este guvernată de un mit *reputat* dionisiac. În ce mă privește, iubesc prea mult pe Dionysos ca să-l cred amestecat personal în această afacere; mă tem foarte mult să nu se fi făcut un abuz prea mare de numele său, mai întîi și mai întîi chiar de către Nietzsche însuși.

Înainte de a aborda un comentariu asupra lui Nietzsche și al esteticii „timpului nostru”, aş dori mai întîi să prezint cîteva acțiuni și mărturii care conduc progresiv spre acest subiect. Mi s-a părut că expunerea caracterelor lor ar putea să se acorde cu o discuție asupra meritelor comparate ale clasicismului și ale romantismului (cu prelungirea sa: barocul). Această temă va forma deci urmarea imediată a prezentelor reflexii.

De la alchimie la romantism

Deasupra teoriilor, a tehnicilor în veșnică evoluție și a convingerilor succesive, generatoare de Școli, domnesc două principii imanente care urmează destinul oamenilor și reglează pe cele ale operelor; acestea sînt: Clasicismul și Romantismul. Cu acești

termeni ne aflăm la obârșile esenței creațiilor (artistice, literare, științifice). Orice creator și, încă mai general, orice ființă, aparține unuia din ordinele de comportare umane: clasicismul sau romantismul.

Doar la sfârșitul secolului al XVIII-lea principiile clasicismului și ale romantismului au fost disociate în așa fel încît să se vadă clar existența a două curente, care de altfel nu au încetat niciodată să alimenteze, concomitent funcția artei de la obârșia ei antică.

Romantismul, orice s-ar spune, nu poate abolii clasicismul și reciproc; în caz contrar trebuie admisă o umanitate capabilă permanent de reacții uniforme. Predominarea uneia dintre aceste *stări ale ființei* depinde de factori multipli. Desigur, ea se referă la condițiile care, reunite, elaborează și fortifică societățile — condiții generale de ordin geografic, climatic, etnic, spiritual, economic; dar, mișcarea romantică sau clasică a fiecărui individ rezultă esențialmente din caracterul profund al Eului său.

Madame de Staël, în studiul său asupra Germaniei (1810), a pronunțat pentru prima oară în Franța cuvîntul *romantic*, care a fost revendicat drept termenul de înjghebare al unei celebre Școli. Or, bazele filozofice ale romantismului au fost stabilite de o pleiadă de poeți și esteticieni germani; Tieck, Novalis, Schleiermacher, Caroline Schlegel, care colaborau la *Athenaeum*, culegere de cugetări inițiată de Friedrich și Wilhelm Schlegel în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea.

Elementul cel nou adus de autorii de la *Athenaeum* este recunoașterea capacității considerabile a inconstientului; în același timp se trezește în om aspirația de a deveni conștient. Această descoperire a deficienței exploatării unui domeniu al ființei pînă atunci rău exploatat, aduce cu sine un nou comentariu al dramei destinului omului; dar, ca într-o tresărire, oamenii valoroși au vrut să facă din imperfecțiune un cîștig. Ei știu acum că inconstientul lor deține încărcătura magnifică de „intenții”, garanțiile oricărei bogății, oricărei îm-

pliniri. Se cuvine deci să fie eliberate; acesta va fi marșul către ideal, ale cărui etape se vor revela cu atât mai eficace cu cât pasiunile și durerile care îi însoțesc efortul vor fi fost mai viu resimțite. Romanticismul german este doctrina ambițioasă a cuceririlor care pleacă de la constatarea *exasperată* a unei stări incomplete a omului. *Voința* romantică se identifică atunci cu *instinctul* și *acțiunea* pentru a dobândi mai multă virtute decât conține în sine clasicismul. Romanticismul va căuta această posesiune printr-o ascensiune temerară către sublim; adică va încerca convertirea individului în element universal.

Friedrich Schlegel și prietenii săi respirau același aer intelectual și moral ca și Goethe, genialul lor vîrstnic, dar Fichte i-a influențat mai direct — acest aer era încă saturat de ideile Tradiției oculte.

Trebuie să amintim că Germania a fost în Occident unul dintre centrele cele mai importante ale cercetării alchimice, cu precădere din secolul al XVI-lea. Paracelsus, după numele său real, Théophrastus Bombastus von Hohenheim (1493-1541) a pus bazele unei „medicină” a universalului. Împăratul Rudolf al II-lea al Bavariei (1562-1612) primea adepții izgoniți de alte țări și îi încuraja să-și continue cercetarea asupra Marii Opere. În fine, evenimentul capital a fost constituirea Fraternității Rosei și Crucii la chiar începutul secolului al XVII-lea, a cărui mișcare puternică, depășind hotarele germane, a determinat mari simpatii, mai ales în Anglia.

Religionarii fraternității Rosei și Crucii reuniau în sistemul lor conceptele mistice ale Egiptului, Caldeei, Feniciei, Persiei, Greciei. Ele derivau din miturile lui Isis, Mythra, Hermes, Orfeu și de asemenea din Kabbala: Rose-crucienii reluau anumite puncte ale gândirii socratice și formula platoniană a identității: Frumosul, Adevăratul, Binele. Ei alimentau teoriile gnosticilor, pitagoricienilor, filozofilor din Alexandria și Bizanț, ale hindușilor, arabilor și inițiaților Europei medievale.

245 Astfel încît ei se desemnau pe ei înșiși drept deți-

nătorii mesajelor Tradiției pe care Înțelepții și-o transmit de la veac la veac. Ei credeau că își vor încununa sincretismul prin descoperirea Pietrei filozofale care permite transformarea materiei brute în aur și să inaugureze astfel o eră de uriașă prosperitate.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea, activitatea *Alchimiei practice*, care caută Piatra filozofală prin experiențe chimice, era aproape întreruptă. Dar mai rămânea încă în Germania amintirea puternică a *Alchimiei mistice*. Această știință care a strălucit printr-o foarte vie flacără în secolul al XIV-lea, a fost deosebit de susținută în acea vreme de lucrările lui Nicolas Flamel, în Franța: ea însoțea *Alchimia practică*, emițând, prin analogie, precepte filozofice susceptibile să regăsească forțele Luminii spirituale (ale Înțelepciunii) pierdute din greșeală pentru oamenii fără credință.

Asceza și extazul sînt, împreună cu studiul tuturor cunoștințelor despre lume, exercițiile recomandate de Alchimia spirituală. Ele vor permite, adunate la un loc, să se producă transmutația creaturii vulgare, comparabilă cu plumbul, într-o ființă superioară, echivalentă aurului. Pe această treaptă, inițiatul dispune „de toate creaturile pămîntului și de toate forțele cerului” (Paracelsus). De aici înainte spiritul său va domina materia; el va fi eliberat de trupul său, va elibera toate energiile, va governa forțele destinului. Prin „iluminarea” mistică el va ști să destrame vălurile aparenței și să cunoască realul. Cîștigîndu-și dreptul prin efortul de purificare la starea de ființă naivă, primitivă, primordială, alesul va fi asimilat lui Dumnezeu; el va fi nemuritor. Acestea sînt cîteva din soluțiile promise în *Ars Magna*.

Meditațiile cercetătorilor acestei *Ars Magna* sau Marea Operă se întorceau pînă la izvoarele miturilor antice despre „noua naștere”, despre reînviere după distrugere. Piatra filozofală reprezenta într-un fel, în Alchimia spirituală, suma operațiilor virtuozose care permit inițiatului (deținător al secretelor lor) să devină asemănător Phoenixului, care reînvie din cenușa sa, sau grăunțelui, 246

care dă viață sub o formă nouă după faza de putrezire în pământ.

Teoriile alchimice subliniau pe deasupra și similitudinea și interdependența omului (microcosmos) și a universului (macrocosmos). Inițiatul care ar fi obținut Piatra filozofală putea deține arcanele Naturii; nimic nu va fi imposibil acestui Supraom tot atât de puternic ca și zeii, capabil să modifice mișcările cosmosului și să insuflă viață materiei. La capătul acestei teorii a încolțit ficțiunea *homunculusului*, omuleț minuscule, creat artificial într-o fiolă de către savanții Alchimiei practice. Ea s-a bucurat de unele încurajări. Foarte doct, Paracelsus a scris o rețetă de fabricare a unui astfel de fenomen în al său *De natura rerum*. Poetic, Goethe l-a pus pe *homunculus* să intervină într-o scenă fantastică din partea a doua a lui Faust.

Paracelsus era deosebit de ascultat și admirat de frații rose-crucieni. Scrierile mistice ale lui Jacob Boehme (1564-1624) se plasau sub dependența absolută a lui Paracelsus și a Rosei și Crucii. Or, animatorii romantismului german au făcut din Boehme unul dintre inițiatorii lor preferați.

Acești tineri și înfocați idealști au pus stăpânire pe unele din scînteile tradiției oculte și le-au pus în slujba creării unei mari mișcări de transmutație intelectuală, artistică, morală și metafizică, capabilă să instaureze prin intervenția extazului o religie a Frumosului, a Justului și a Adevărului, la scară cosmică. Iată strigătul vestitor al lui Schlegel: „Voi vă mirați de epocă, de forța de uriaș care fermentează, dar știți voi oare la ce naștere veți asista? La reînvierea religiei“. Și Novalis, poetul nopților, genialul și frumosul adolescent, întunecatul arhanghel de la *Athenaeum*, asigură: „Totul nu este încă decît la starea de semn, dar acesta e vestitor al unei ere noi, al unei umanități noi“. El prezice „o epocă profetică, prodigioasă, care consolează, vindecă și care proiectează luminile eternității întregi, o mare epocă de reconciliere, un Salvator, care, ca un pur geniu, confident al oamenilor, nu este perceput decît printr-un act de credință și nu de către simțuri“.

Unitatea și haosul

Germenul romantic de la sfârșitul secolului al XVIII-lea se complăcea, cu o stranie plăcere, în ideea unui haos care clocotește în ființa sa, deoarece el consideră că voința sa are puterea să-i prefacă elementele în factori ai cunoașterii; aceasta fiind dobândită, el va fi capabil să ia cunoștință de unitatea Totului. Porțile care despart noaptea sa de lumină nu sînt închise și el cîntă (cum o face și Novalis) virtuțile nopții care dă naștere zilei. Noaptea este un haos fecund care deține potențial germenul unității.

Pentru a ajunge la țel, romanticul ideal se obligă studiului înrobitor, el se informează despre artele altor popoare, înmagazinează toate bunurile civilizațiilor, căci, pentru el, științele, filozofia, artele, medicina, teologia sînt necesare împlinirii unei opere care să fie unul din aspectele particulare ale armoniei cosmice.

Romanticul este acest nesatisfăcut care, în unele momente, considerînd întinderea insuficiențelor sale, secretează din plin revoltă și amărăciune. El își blestemă atunci bucuros haosul lui particular; el nu încetează să și-l solicite; astfel, acest om ciclotimic și haosul său se irită reciproc și nu se știe care din ei începe de fapt agresiunea. Romanticul ar vrea să scape de neliniștea pe care i-o varsă la intervale regulate dragul său haos, odorul său „monstruos“, transformîndu-l într-un izvor de incitații limpezi, divine și binefăcătoare. El pregătește un enorm arsenal în vederea cuceririi lumii *conștiente*, care va fi aceea a eliberării sale și pornește la asalt.

Cu un material zdrobitor de cuvinte, de culori, de gesticulări, romanticul invadează spațiul, se îndreaptă la întîmplare spre infinit, fără să-i pese de povara bagajului său, de redundanțele care deseori îi îngreunează discursurile, de abundențele apoplectice de culori. Și peste toate acestea el revendică mijloacele lăsate în părăsire de clasici: libertatea excesivă a expresiilor, atitudinile emfatice, folosirea tuturor sunetelor, a tuturor tonu-

rilor, a tuturor ritmurilor, a vîrtejurilor instinctive ale liniilor desenului.

Astfel, prin acțiunea îndrăzneată, romanticul tipic (vorbesc acum de acela din toate timpurile) se năpustește *fără controlul reflexiei* către domeniile clarității; și dacă se apropie, resimte fericirea trezirii conștientului său. Ajuns la această treaptă el se consideră mai bogat, mai complet decît clasicul pe care nu-l crede în stare să se servească de forțele inconștientului.

Școala romantică germană, inspirată de ideologiile rose-cruciene a adoptat conceptul de Unul recomandat de către Înțelepții Antichității și în special de grecii presocratici.

Tabla de smarald (regăsită în secolul al XVII-lea) în care sînt rezumate principiile lui Hermes, traduce una din cugetările anticilor sub această formă: „După cum toate lucrurile au fost și au venit dintr-Unul tot astfel toate aceste lucruri s-au născut din acest lucru unic, prin adaptare“. Această idee a elementului unic, primordial, din care orice vine și în care orice revine, conducea către mai multe teme între care cea a conformității tuturor lucrurilor din lume și a unirii lor. Jacob Boehme scrie: „Cînd vorbesc despre un om, despre un animal, despre o plantă sau despre o ființă oarecare, fiecare din ele este același lucru unic. Tot ceea ce este corporal este una și aceeași esență: plante, arbori și animale; dar fiecare diferă deoarece la început verbul *fiat i-a imprimat o calitate*“. Fără a ține seama de imperativul acestei ultime propoziții, romanticii, discipoli ai rose-crucianului Boehme, au dorit să stabilească identitatea între toate formele inteligibile ale creației; *fără deosebire de calitate* și ei notau în *Athenaeum*: „Ar trebui să se apropie artele între ele și să se găsească mijloacele de comunicare de la una la cealaltă, sculpturile se animă poate în tablouri, tablourile devin poeme, poemele muzică ...“ Și, în altă parte, Wilhelm Schlegel spune: „Corregio (...) nu pictează el oare într-un anume sens (...) asemenea unui muzician?“.

249 Această organizare sistematică a raporturilor de simpatie duce la convingerea că omul este un re-

flex al Universului, convingere conținută în sistemul alchimiştilor Marii Opere. „Ceea ce mișcă sferele cerești trebuie de asemenea să domnească simbolic aici pe pământ“, formulează Tieck într-un poem.

Or, natura Unului primordial, prin insensibilele și multiplele reluări ale romanticilor aproape se confundă cu aceea a haosului. Să cităm, în legătură cu acestea, textul edificator al lui Novalis: „Înainte de abstracție¹ totul este Unu, dar în stare de haos; după abstracție, totul este din nou reunit, dar această unire este o reunire liberă de ființe independente și individuale. Dintr-o masă informă s-a constituit o societate, haosul s-a transformat într-o lume diversă“. O altă maximă privind viitorul este tulburătoare: „Lumea viitoare este haosul rațional: haosul care s-a pătruns de el însuși, care este în același timp în sine și în afara sinelui“.

Tot așa în zorile secolului al XIX-lea s-a ivit o nouă concepție despre haos care, nemaievocînd imaginea îngrozitoare a dezordinei originare, era înfrumusețată și umanizată prin grijile tinerilor romantici germani. Cu toate acestea intervenția lor șovăielnică e greu de înțeles: ei acordă haosului cîteodată calități binefăcătoare și creatoare ale Unului primordial al anticilor, altădată oferă eului (al omului) puterea să-i corecteze caracterele regretabile. Trebuie oare să înțelegem că zeii, generatori și paznici ai haosului, sînt supuși voinței noastre? Ambițioasă convingere.

Exaltarea care îi cuprindea pe romantici atunci cînd auzeau aceste cuvinte ale lui Fichte, șeful lor preferat, poate fi ușor închipuită: „Sub influența lui (aceea a omului) corpurile lumii cedează și devin unul și același corp organizat; grație lui, sorii își împlinesc armonioasele lor revoluții. Prin eu o ierarhie monstruoasă se constituie de la stropul de spumă și pînă la spiritul pur; eul relevă sistemul lumii întregi a spiritelor /.../ Astfel este omul; și așa este fiecare dintre noi care își poate spune:

¹ Abstracția este luată aici în sensul de separare (n.a.)

«Sînt om». Nu ar trebui el oare să inspire în jurul lui o venerație sacră și să se înfioare și să tremure el însuși în fața propriei maiestăți?»

Imposibil de găsit un atom de umilință în aceste formule. Înțelepții Tradiției erau mai înțelepți și Pascal ni se pare mai patetic, mai drept, în versiunea sa dualistă asupra măreției și mizeriei. Idealistii și romanticii germani erau convinși de devotamentul lor față de patronii antici, în timp ce uitau, în ingenuitatea lor, neagra contradicție pe care o atribuiau acestor maestri, deoarece nicio dată filozofii antici, ai căror discipoli se făleau sus și tare că sînt, nu au plasat omul într-o astfel de situație de majestate. Aceștia din urmă îl supuneau hotărîrilor Destinului împotriva cărora zeii înșiși erau fără putere.

Sînt convins că în jurul raportului ființei și al Destinului s-a format una din principalele determinări ale gîndirii romanticilor germani și anume că eul este capabil să supună Destinul voinței sale. (Această pretenție constituie unul din resorturile esențiale ale gînditorilor „timpului nostru”). Din acel moment, haosul nu a mai meritat faima lugubrei sale legende. El se prezenta ca o mină de valori nemăsurate, în starea de inconștiență în care inginerul poate, prin știința și voința sa, să o transforme în elemente conștiente.

Cu toate acestea romanticii de la *Athenaeum* erau esențialmente religioși. Ei împărtășeau convingerea din Grecia antică, după care oamenii sînt creaturi favorite ale zeilor și își priveau victoria lor totală (destul de imaginară) asupra haosului, ca o nouă dovadă a favorii divine. Din acest șir de iluzii, atît de bine înlănțuit, s-a lansat o rachetă care țintea foarte sus; ea era hărăzită să cucerească pentru om, titlul de *egal al lui Dumnezeu*. În spațiul ideilor, revendicarea omului a crescut cu o forță irezistibilă; ea a devenit insașiabilă; cu cît se înfrătea cu ficțiunea și intra în aberant și irațional, cu atît mai mult ea pretindea, printr-un joc de compensații, că se sprijină pe principii raționale. „Cu cît devenim mai pozitivi, a scris Novalis, cu atît mai mult devine lumea mai negativă în jurul

nostru, pînă cînd nu mai există nici un fel de negație, ci sîntem numai noi totul în tot. Dumnezeu vrea dumnezei. El mai spune de altfel: «Sîntem spirite purcese din Dumnezeu, semințe divine. *Într-o zi, noi vom deveni ceea ce tatăl nostru însuși este*» (sublinierea îmi aparține). Și apoi, el își descrie visul realităților viitoare: „Fiecare va deveni propriul său medic și va putea să dobîndească sentimentul exact al corpului său, omul va deveni cu adevărat independent față de natură, poate chiar în măsură să-și refacă membrele pierdute, să se ucidă prin simplul act al voinței sale și să cucerească prin aceasta veritabile revelații asupra corpului, sufletului, lumii, vieții, morții și regatului spiritelor. Poate că nu va depinde decît de el să dea viață materiei — și el va fi atunci capabil să se separe de propriul său corp, de cîte ori va găsi de cuviință să o facă“.

Este clar că sistemele alchimiștilor din *Ars Magna* constituie suportul romantismului german. Marea sa aventură spirituală se identifică cu căutarea acestei Pietre filozofale mistice, dotată cu puterea să regenereze omul și să ridice *Eul* mai presus de natură, într-Unul asupra căruia a devenit deplin conștient cu prețul efortului și al suferinței. Novalis mai exprimă proiectul prietenilor săi în acești termeni: „Nu trebuie să fim doar oameni; trebuie de asemenea să fim mai mult decît oameni. Omul, în general, este egal cu universul“.

Numeroase texte ale autorilor *Athenaeumului*, similare celor pe care le-am citat, stabileau imaginea unui anume supraom, foarte simpatic, respectuos față de trecut, instruit conform Tradiției, cavalier, poet, dușman al distrugerii. El este partizan al eticii platoniciene a Binelui, a Justului, al Frumosului; dar foarte adîncit în sublim, el nu are răgazul să acorde atenție drepte rațiuni. El se înscrie într-o mitologie binevoitoare. Este o specie de om care crede că poate deveni zeu (și chiar Dumnezeu) prin forța voinței sale și care indică oamenilor comuni metoda indicată ca să se smulgă din angoasa produsă de cunoașterea pe

care fiecare o dobîndește despre imperfecțiile sale. Fără îndoială, spune Supraomul romantismului german, o metamorfoză a Eului implică operații dureroase, periculoase; îi revine omului puternic să le înfrunte, bucurîndu-se de suferințele pe care le îndură. Ele reprezintă focul care purifică și pregătesc starea de Eu superior care va ști să organizeze haosul, să-i dea virtuțile unității; astfel omul, în orice clipă, *crează cu bună știință devenirea*. Dar de acord cu Evanghelia, romanticul previne că există mulți chemați și puțini aleși.

Marea demisie a romantismului german în artă

Gîndirea romanticilor germani, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, era întru totul impregnată de spiritualitate. Ei voiau să ridice pe oameni către Dumnezeu, ușurînd înconștientul acestora de elementele capabile să alimenteze mecanismele conștientului. Astfel își propuneau să recupereze o masă de *intenții* folositoare Eului și actelor sale creatoare (între altele, operele de artă).

De atunci, în artă, *intenția* urma să joace rolul esențial și fiecare lucru a fost înveșmîntat cu o *semnificație*. Această calitate, luată în sarcină de intelect (instrument foarte perfecționat în serviciul conștientului) conduce la producerea unor îmbinări „poezie-inteligență” și anume *simbolurile și alegoriile* — soluții în mod viu revendicate de romantismul german.

Într-unul din studiile lor, esteticienii din acea vreme întîrzie, asemenea unui prolog, asupra asocierii corpului și spiritului (acela care sălășluiește în acest corp). Operația, spun romanticii, se efectuează pe tablou cu ajutorul culorii și a luminii; spiritul trebuie să reveleze semnificația corpului.

Astfel a fost inaugurată în teorie, noțiunea de realitate în artă; dar Wilhelm și Carolina Schlegel nu s-au oprit aici în dialogul lor. Se pare că spiritul propriu obiectului nu-i interesa într-atîta, căci ei i-au substituit *spiritul și intenția autorului*: el este acela care

va atribui amintitului corp semnificația alegerii lui. După părerea cercului Schlegel, Salvator Rosa „s-a servit de natură numai ca de un limbaj scris în ale cărui mari trăsături își proiecta propriile gânduri“. El mai scria: „Dacă pictorul dă aparență unui corp el trebuie de asemenea să-i dea și un suflet, și acesta poate fi propriul lui suflet“.

Dar *aceasta* nu era încă deajuns pentru romanticii de la *Athenaeum* și ei au dorit o pictură pe care nu și-o reprezentau decât confuz și care ar fi putut fi numită fără să devină cu mult mai clară decât înainte: imaginea sufletului de vis. Se găsesc unele urme ale unei dorințe încă informe în *Romanul pictorului Franz Sterbald* al lui Tieck. Iată un text semnificativ (în care subliniez dinadins expresii și pasaje):

„Era seară. Un cer frumos strălucea cu nori de forme minunate și fantasmagorice. Privește, continuă Rodolpho, dacă voi, pictorii, ați parveni să-mi reprezentați astfel de lucruri, *v-aș scuti cu plăcerea de toate poveștile voastre frământate de scenele voastre complicate și încurcateși de nenumăratele lor personaje*. Sufletul meu ar trebui să se delecteze și să se complacă, în aceste culori tranșante și fără coeziune, *în aceste imagini aeriene și bătute în aur, și m-aș lipsi bucuros de acțiunea de pasiune, de compoziție și de tot restul* dacă ați putea, așa cum o face azi binevoitoarea natură, să-mi deschideți cu chei porfirii *țara tainicelor gânduri ale copilului, acest tărîm ... în care forme luminoase umblă printre flori de foc și ne întind mîinile lor pe care am dori să le strîngem pe inima noastră*. O prietene, de ați putea voi fixa în pictura voastră această *muzică minunată pe care azi a compus-o cerul*! Dar vă lipsesc culorile și din *păcate «semnificația», în sensul obișnuit al cuvîntului, rămîne o condiție esențială a artei voastre*.“

Acești termeni și aceste cuvinte în italice traduc aspirațiile romanticilor germani. Sub forme suficient de asemănătoare, esteticienii și artiștii teoreticieni ai „timpului nostru“ afirmă aceleași idei.

Cu toate acestea, idealistii de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea au exprimat o plîngere (conți-

nută și în ultima frază a textului citat); ei nu știau cum va fi tălmăcit visul lor dacă arta cere „semnificația în sensul obișnuit al cuvîntului“. Urmașii lor, barocii secolului al XX-lea vor pune chestiunea la punct suprimînd acest fel stînjenitor de „semnificație“ în operele zise „abstracte“ sau deformatate abuziv.

Să revenim la Tieck și la romanul său. Personajele sale nu sînt satisfăcute de arta actuală. Unul dintre eroi ar vrea să găsească leacul picturii în exploatarea temelor profunde și dramatice. El sugerează decoruri solitare, înfricoșătoare, unde se văd prăpăstii, poduri putrezite. Exaltat de cursa gîndului său prin ținuturile disperării, el strigă: „Uneori imaginația mea se găsește pradă unei lupte fără cruțare și nu se oprește decît atunci cînd a inventat *un anume lucru întru totul neobișnuit* și pe care l-a desăvîrșit. M-aș face luntre și punte să *pictez forme extraordinare*, într-o înlănțuire confuză și inexplicabilă, figuri care ar aparține tuturor speciilor animale și s-ar termina în părțile lor inferioare ca niște plante ..., aș folosi pentru aceasta întreaga lume vizibilă, din fiecare lucru aș alege ce este mai extraordinar ca să compun un tablou care să poată acapara inima și simțurile și să trezească fiorul și teroarea“.

Reiese din numeroase exemple asemănătoare acestuia că strașnica singuranță și maximele mîndre conținute în teoriile romanticilor germani se îmbîlînzesc în momentul trecerii la fapte, adică la pictură. Spiritele prea încinse, pretinzînd lucruri imposibile, dau naștere neorînduiei și o instalează cu un dogmatism pompos și dramatic.

Doamna Ricardo Huch, eminent istoric al romantismului german, a studiat gîndirea lui Otto Runge, pe care îl prezintă drept „adevăratul pictor al romanticilor“. Ea ne mai face cunoscute pozițiile acestora față de artă, prin sistemele lui Runge: „Nici unul dintre tinerii pictori, scrie ea, nu avea convingerea atît de vie că *tot ceea ce s-a numit pînă aici artă și-a trăit traiul*, că în stadiul nou al evoluției la care s-a ajuns corespundea o artă nouă

care urma să se nască încetul cu încetul și de la sine. Să determine caracterul acestei arte noi, să o anunțe și să o provoace, să-i pregătească intrarea ei triumfală, aceasta era ținta pe care el (Runge) și-a propus-o" (Sublinierea îmi aparține).

„Arta formelor, după opinia sa, și-ar fi atins punctul culminant la Greci. *Era deci o zadarnică tentativă aceea de a voi să se dea plasticii o astfel de dezvoltare.* Opinia lui Runge era cea a întregii echipe romantice“.

Există o mare diferență între această situație și aceea care caracterizează eterna și foarte naturala dispută dintre Antici și Moderni. Unul din aspectele acestei din urmă dezbateri prezintă apărarea prezentului față de trecut. Romanticii germani, din contră, insistă asupra inutilității perseverenței în genuri pe care Anticii le-au dus la treapta frumuseții supreme. „Noi n-am putea depăși aceste capodopere, bombăneau ei în fond, atunci la ce bun să se insiste. Lucrările eline ne interzic să abordăm cu succes «arta formelor»; în ce privește operele Renașterii, ele ne barează calea picturii de istorie. Incurcătura noastră este mare. Trebuie să ne gândim să întreprindem altceva, sîntem obligați să *găsim noul.*“

Ne-am putea întreba, în acest moment, care este de fapt eficacitatea teoriilor romantismului german asupra îmbogățirii Eului prin forțele inconștientului, dacă mîndrii autori se simt de îndată cuprinși de slăbiciune în fața artei trecutului? Cu toate acestea este verificat faptul că lucrările admirabile, fie ele din epoca antică, comunică oamenilor o plăcere imensă și stimulează energia creatorilor. La ce servește deci acest Eu dominator, plasat deasupra Totului prin sîrguința unor filozofi îndrăzneți, dacă el trebuie de la început să le impună mărturisirea neputinței lor creatoare? (Sărmene Eul această neputință nu este ea totodată și esențialmente a sa?). Aceasta este una din formele contradicției generatoare de neliniște pe care spiritul german o va inaugura într-un zgomot de cucerire poetică, la sfîrșitul secolui al XVIII-lea și care s-a întins asupra secolului următor cu forțe

variabile, pentru a izbucni la lumina „timpului nostru“, după trăznete *nietscheene*.

Dar Otto Runge își duce cu mult mai departe aventura. Vehemența gândirii romantice este într-atît de mare, încît ea merge *crescendo*. „În artă, este deci ceva care poate fi mai bun decît producerea de opere“. Mi se pare că Runge stabilește condițiile perfecte ale tipului *artist-teoretician* al timpurilor moderne. El consideră, în culmea minunării sale, posibilitatea supremei eliberări: „dacă nu ar fi corpul, această perdea opacă ce separă suflet de suflet, oamenii ar avea un simț care i-ar face capabili să se perceapă imediat unii pe ceilalți /.../ și nu am mai avea nevoie de artă“. El scrie în concluzie: „Mi-ar place să nu-mi mai fie necesar să fac artă, deoarece trebuie să trecem dincolo de arta pe care în eternitate oricum nu o vom mai cunoaște“.

Astfel, după renunțarea esteticienilor germani provocată de privirea capodoperelor trecutului, iată-le elanul lor către nimic, către neant, care elan prin intenția mistică de care a fost suscitat, nu seamănă totuși cu *căderea* în neant, practică într-un context de modă și de rutină intelectuală în „vremea noastră“.

În climatul pașional creat de romanticii germani, rațiunea nu-și avea loc. Ea era izgonită de forțele inconștientului; totuși, Novalis se temea din această cauză de acțiunea inteligenței, pe care o denunța drept parazit. În ceea ce îl privește pe Schlegel, el prefera anarhia și răsturnarea organizațiilor rațiunii; „adevărata anarhie, spunea el, este elementul care atestă religia“.

Este interesant de observat că disprețul rațiunii de către filozofii și esteticienii Germaniei intervine cîțiva ani după sfîrșitul unei lungi perioade în care ea a fost înscăunată în gloria ei în special de către filozofii francezi. Or, partea iraționalului a fost aceea care a învins și și-a croit un drum din ce în ce mai larg, pînă în zilele noastre.

Hegel a insinuat cu mai multă autoritate în
257 gîndirea occidentală, ideea renunțării romanticilor:

arta este a trecutului (acesta va fi un argument al secolului al XX-lea. El a făcut din el unul din fundamentele *Prelegerii de estetică* care s-a desfășurat din 1818 până în 1829). Acolo el asigură: „Arta nu mai dă acea satisfacție a necesităților spirituale, pe care popoarele și timpurile trecute le căutau și nu o găseau decât în ea. Frumoasele zile ale artei grecești ca și vîrsta de aur a Evului Mediu au trecut ... Arta sau cel puțin destinația ei supremă, este pentru noi ceva ce aparține trecutului. Prin aceasta, ea și-a pierdut în ce ne privește, adevărul și viața sa; ea este exilată din reprezentarea noastră, departe de a-și afirma necesitatea efectivă și de a-și asigura un loc de seamă, cum făcea altădată“.

Scriind foarte mult despre artă, Hegel nu era în contradicție cu el însăși, căci el considera sosită clipa să se plece asupra lucrărilor unei vremi trecute și să le analizeze caracterele. El deschidea o epocă închinată la ceea ce el numea „cultura reflexivă“. Cauza creației artistice i se părea abolită și *hotăra* întîietatea criticii asupra operei pictate sau sculptate. În legătură cu aceasta, el se exprimă astfel: „Știința artei este deci mai mult decât o nevoie în epoca noastră față de vremurile în care arta dădea prin ea însăși, ca artă, deplină satisfacție. Arta ne invită la meditația filozofică al cărei scop nu este să-i asigure o reînnoire, ci să recunoască cu rigurozitate ceea ce este ea în fond“.

Aceste afirmații reci provoacă fiorul. Ele evocă munca echipelor de exegeți care disecă capodoperele inanimate în domeniul Artei transformată în morgă. Dar ce ar deveni esteticienii într-o lume lipsită de spiritul creator în artă?

Ei se vor pietrifica repede sau vor fi reduși la starea de mașini de debitat teoreme inutile. Pot fi imaginați înconjurați de ajutoarele lor, „artiști-teoreticieni“ care se străduiesc să fabrice imaginile robot conforme sistemelor doctorilor în estetică. În zilele noastre se găsesc o mulțime de exemple de acest fel. Cum de aceste lucruri au putut fi concepute și chiar înfăptuite! Rațiunea se găsește în afara lor! Dar, fără îndoială că Hegel nu avea ce . 258

face cu rațiunea justă și *sensibilă*. Acest geniu și-a construit o formă de pur tip intelectual; el s-a constituit de bună voie prizonierul acestuia, elevat, teapăn, puternic, inflexibil.

Peisajul

Să ne imaginăm derutele romanticilor germani de la sfârșitul secolului al XVIII-lea după reflexiile lor defetiste asupra posibilităților creației artistice moderne. „Arta formelor“, care a obținut de la Greci soluțiile ideale, nu mai trebuie întreprinsă, deoarece nu mai poate fi depășită. Aceeași concluzie dezolantă și demisionară despre pictura de istorie pe care romanticii o considerau ajunsă la cele mai înalte culmi în timpul Renașterii. Ce mai rămânea deci de făcut, în domeniul artei, care să fie nou, adică demn de un creator? Astfel se întrebau ei.

Din fericire pentru ei, au găsit o zonă în care artistul dornic de cuceriri inedite mai putea să-și exercite străduința lui, fără a risca să se ciocnească de mult prea multe opere superbe ale vechilor maștri. Ei au descoperit astfel *Peisajul* și *Natura moartă* (după ei peisajul era un fel de natură moartă).

Desigur, filozofii, poeții și artiștii-teoreticieni germani au verificat în prealabil că pictorii Renașterii încercaseră unele incursiuni în Peisaj. Totul bine drămuț, le-au socotit prea rare sau superficiale ca să descurajeze încercarea prospectorilor înflăcărați. Planul lor de acțiune era astfel trasat: să se dea *un suflăt* peisajului prin mijloacele conjugate ale *luminii* și ale *culorilor* și pictura să fie *împinsă spre muzică și poezie*. Forma, care amintea fără îndoială prea penibil perfecțiunile artei grecești, era prudent trecută sub tăcere.

Or, care era să fie sufletul care urma să fie insuflat Peisajului? Propunerile venite din același ceneclu, privind natura sufletului ce urma să fie angajat, au fost suficient de variate ca să dea naștere confuziei. Dar cum acest complex de principii va fi chemat să joace un rol important

în estetica modernă (și mai ales aceea a „timpului nostru”) mi se pare interesant să ne oprim asupra-i:

1. Un prim concept recomandă să se exprime sentimentul propriu naturii. Un personaj din *Romanul pictorului Franz Sternbald* al lui Tieck explică: „Am încercat să recreez natura și să spun sub o formă umană și artistică ceea ce natura însăși ne povestește”.

2. Această tendință este contrazisă imediat de către același personaj în următorii termeni: „Omul /.../ își poate el oare reprezenta obiectele așa cum le vedem? Nici arta nu trebuie s-o facă”. El preconizează atunci să ridice reprezentarea motivului pînă la alegorie. Astfel pictura realității recomandată mai înainte este ștearsă.

3. Nu este vorba să fie revelat numai sentimentul naturii, deoarece aceasta, socotește Otto Runge (pictorul-teoretician preferat al romanticilor) „nu este nicidecum un tot prin ea însăși, ci are nevoie să fie animată, ea nu este deci decît un trup, o carapace, un veșmînt, dar de fapt toate cele ale lui Dumnezeu, căci Dumnezeu este spiritul infinit”.

Personal, mi se pare că „trupul și veșmîntul Domnului” ar trebui să provoace o forță de iradiere satisfăcătoare. Nu, spune Runge, deoarece „Dumnezeu, nu poate fi decît presimțit; și sigur nu ești decît de tine însuși”.

Așa încît, pentru a constitui starea completă a naturii, artistul trebuie să intervină ca să-i insufle sufletul său omenesc, sufletul său pe care îl cunoaște excelent (fapt de care sînt mai puțin sigur decît Otto Runge).

Natura, concepută acum ca un receptacul destinat să primească sentimentele autorului, este cu totul deosebită de compoziția istorică sau umană care-și impune caracterele pictorului. Această constatare îi umplea de pace pe romanticii noștri care de altfel se considerau, datorită peisajului pe un tărîm nou al artei.

Deschid o paranteză pentru a atrage atenția aici asupra începutului unui nou umanism. Omul este animatorul naturii și în domeniul artistic,

deoarece, ne învață școala romantică germană, spiritul omului este el însuși de esență divină. De aceea, ne asigură Runge: „Ceea ce tu ai resimțit în sufletu-ți nemuritor este de asemenea nemuritor; ceea ce ai creat pentru el, este nepieritor; de aici trebuie să izvorască arta dacă vrea să fie veșnică“. Astfel, față de vechea noțiune a umanismului, bazată pe Frumusețea operei și Rațiune, se ridică cu putere la sfârșitul secolului al XVIII-lea ideea mistică a *calității supreme necesar dobândită* de toate produsele spiritului și ale inconștientului. Acest concept exagerat pînă la a îngloba lucrările iraționalului, ale urîtului, aberantului, chiar ale „josnicului“, va servi de teză unui nou sistem de umanism imaginat în secolul al XX-lea.

4. Al patrulea concept ne conduce la simbolica Peisajului. Pictorii cenaclului romantic erau totdeauna înclinați să introducă figura umană în peisaje. De această conversiune, socotea Runge, trebuie învinuită cunoașterea, încă insuficientă, a simbolismului naturii. În viitor toate subiectele ajutoare ar trebui să fie eliminate. Atunci va veni epoca semnelor. Tieck o prevedea nedeslușit; el își descrie visul într-o scrisoare către pictorul Otto Runge: gîndirea, după obişnuitul procedeu romantic, merge *crescendo*, de la rațional la fantastic.

„Orice artă adevărată, oricare ar fi ea, nu este decît un instrument al spiritului nostru, o viață lungă a simțului nostru interior prin care putem descoperi stele noi pe firmamentul ființei noastre; ceea ce noi nu putem exprima nici gîndi, nici simți ... este ceea ce *aspiră* în neliniștea melancolică și plină de dragoste și în tresărirea entuziasmului la *aceste semne simbolice și magice ale artei: ea le schimbă locul și caută să se refolosească de ele*“.

Acest text ar putea onora oricare glossă asupra artei așa-zisă „abstractă“. Cu toate acestea, dintr-o dată, Tieck se oprește; el ezită, nu vrea să se împlinească în mijlocul abisurilor pe care esteticienii secolului al XX-lea ar voi să le locuiască; o scripă de înțelepciune parvine acestui ghid exaltat care, fără tranziție, continuă astfel: „Dar atunci cînd

vrem să creăm ceva trebuie să prescriem simțului nostru intim o limită arbitrară; orice realitate, orice creație se ivește din faptul că dragostea își dă sieși în dragoste o țintă, o moarte: neliniștea dragostei se retrage deodată în ea însăși și părăsește obiectul ei cel mai scump, pentru indiferență, pentru existență, altfel nimic nu s-ar putea naște“.

Insuficiența simbolurilor din vremea lui neliniștea pe Friederich Schlegel; el îi atribuie inferioritatea producției artistice a epocii prin raport cu antichitatea și Evul Mediu. De aceea, el dorea o nouă mitologie capabilă să susțină noua religie creată de romantici. Otto Runge adera la acest punct de vedere. El lucra, de partea sa, să formeze o simbolică a culorilor, diferită de aceea a picturii istorice și favorabilă peisajului. El căuta să-i descopere secretele observînd florile. Soluțiile sale sînt cuprinse într-un opuscul: *Sfera culorilor*. El a mai scris despre analogia dintre culori și sunete și a imaginat raporturi între scara acustică a muzicii și registrul culorilor de la alb la negru. Sistemul muzică-pictură a redevenit unul dintre leit-motivurile pictorilor teoreticieni ai „timpului nostru“.

Merită să fie relevat un subiect de seamă cu privire la contradicția gîndirii esteticienilor-filozofi romantici. Iată că ei au îmbogățit Eul prin eliberarea sa de forțele inconștientului; astfel omul este teoretic înzestrat cu cunoașterea Totului; el poate, nu mai puțin teoretic să domine Natura. Or, dintr-odată, aceeași gînditori au conceput „omul solitar și existînd prin el însuși, străin și pentru totdeauna separat de restul lumii ...“ (Tieck, *Romanul pictorului Franz Sternbald*). (Novalis era considerat de prietenii săi ca tipul ideal al poeziei străine, el cel care totuși cînta laudele Totului). Străinul, astfel definit, evident că nu poate „reprezenta obiectele așa cum le vedem noi“, afirmație care conduce logic la concluzia pe care am expus-o mai înainte: „Nici arta nu trebuie (să reprezinte obiectele așa cum le vedem noi)“. Dar

ceea ce este illogic este suscitarea în ființă a două facultăți contrarii destinate să se exerseze simultan: aceea a *comprehensiunii* lumii, cheazășia acordului universal și aceea a *non-comprehensiunii* lumii care atrage după sine solitudinea, separarea, abstracția.

Acest sistem este bogat producător de neliști. Antrenînd două posibilități contrare să se înfrunte cu forțe egale într-un același punct, se instituie regimul punctului mort, care poate dura infinit. Aceasta este o condiție dureroasă și romantic-germanică a Absurdului. Ea nu este disprețuită de filozofii și esteticienii „timpului nostru”. Lupta, în aceeași ființă, a tendințelor „străinului” și a „omului cooperării cosmice” este apreciată ca un spectacol ales. Se înțelege că o metodă atît de brutală și singulară, dacă nu stupidă, sfîrșește prin a conduce Omul la sentimentul scîrbei, la anihilarea rațiunii și la neputința acțiunii. În același timp, fără îndoială, pentru a potrivi mai bine lucrurile, i se cere în starea lui de plîns să creeze *devenirea*. Ah! sărmanul Om pe care „timpul nostru” prea îl mîhnește!

Este cert că pictorii încă de la începutul Renașterii, în toate țările pe care aceasta le-a atins, s-au folosit în mod abundent de peisaj. Dar acesta era folosit mai ales ca un mediu fizic și ca un suport al semnificației. El determina locul *evenimentului* împlinit de eroi și de personajele secundare. Peisajul însoțea acțiunile divine sau umane și le întărea caracterele prin formele și culorile decorului său. În schimb, el primea efluviile dramei pentru a le proiecta cu forță în spiritul spectatorilor. Multe dintre aceste decoruri avea de altfel o alură foarte romantică.

Să vedem, în opoziție, conceptul romantic. Originalitatea sa ținea de izolarea peisajului, care, prin el însuși, trebuia să reprezinte evenimentul esențial. Personajele nu interveneau decît în roluri minore și pentru a da scara proporțiilor și a așeza ici și colo accente de culoare sau de mișcare.

63 Pictorul devenea astfel mai liber să redea adevărul

naturii și să introducă sentimentele sale în aceasta, nemaifiind distras sau subjugat de personajele din primul plan — nu se temea el uneori că stînjenește zbuciumul creaturilor cărora le dădea naștere pe tablou, impunîndu-le prea multă voință cu de la sine putere. Pe de altă parte, nu se pot trece sub tăcere beneficiile pe care le aduce prezența unuia sau mai multor eroi în raport cu decorurile; pasiunile lor creează o ambianță, o iluminare afectivă capabilă să ne reveleze caracterele peisajului dincolo de aparențe.

Peisagistica (ea singură) n-a așteptat pentru a se ivi meditația esteticienilor romantismului german. Ea a fost reprezentată în secolul al XVII-lea de exemple mari, desigur că încă puțin numeroase (Claude Gelée, Rembrandt, Ruysdael, Hobbema, etc.). În secolul al XVIII-lea mișcarea era foarte bine pornită în aproape toate țările Europei. În Franța se distingea cu precădere Joseph Vernet (ale cărui *Furtuni* se inspirau din *Iarna* lui Poussin) și Hubert-Robert. Dar Anglia a fost principalul leagăn al peisajului romantic în acest secol. Supremația sa este atestată de ivirea unei pleiade spontanee de peisagisti. Între alții erau: Alexander și John Cozen, Lancelot, Brown, William Gilpin, Thomas Gainsborough, S. H. Grimm, G. Morland, J. Taylor, J. Hamilton, C. Powell, Sir W. Elford, G. Farington, J. Rathbone, J. Weber, J. Hoppner, E. Dayes, T. Walsley, John Kent, N. Pocock, Anne Baring, E. Oram. Acord o deosebită atenție lui Richard Wilson care a fost în Italia, tovarășul lui Joseph Vernet și a peisagistului romantic Zuccarelli. Toți acești autori au executat opere care au fixat excelent trăsăturile romanesti și romantice ale noii picturi de peisaj.

Tabloul romantic traduce bineînțeles sentimentul autorului său. Uneori decorul i se oferă în natură ca și „gata făcut” ca să-i seducă sufletul cu stîncile abrupte, vegetația sa nebună, donjoanele, ruinele, băltoacele sale dezesperante; alteori, tocmai pictorul este cel care amalgamează o stare prea liniștită după părerea lui și îi zdrobește formele întocmai unei pasiuni neliniștite, a unei do-

rințe de aventură creatoare care totdeauna vrea să depășească realitatea.

Este posibil ca glosele esteticienilor germani să fi dezvoltat acest gen de expresie. Ceea ce e sigur este că răceala a părăsit peisajul și natura moartă. Materia și-a arătat viața și energia în tablou; pictorii au scos-o în evidență dincolo de valorile tactile. Fructele au căpătat savoare, animalul fără viață a încarnat moartea și nu au mai fost simple motive agreabile de decorare. Goya și mult mai înainte El Greco și Rembrandt transmisese simțul dramatic al obiectului. Craniul pe care Hamlet îl ține în pictura lui Delacroix este ca simbol al învierii lucrurilor și materiei lor în opera de artă.

Contribuția picturii germane în vremea eroică a romantismului nu a fost mai puțin explozivă. Calitatea operelor lui Otto Runge și al peisagistului Kaspar David Friedrich nu erau pe măsura entuziasmului doctrinarilor.

La drept vorbind, principala contribuție a membrilor cenacului era Teoria. Ei au aderat la desfășurarea mișcării care, în Europa de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, transformă în valori afective reprezentările naturii. Ei au fost mai puțin novatorii peisajului cât constructorii unui complex filozofic (din care am expus mai multe principii) în care numitul peisaj n-a avut decît un rol de circumstanță limitat.

Dar sistemul lor era vast; el era destul de înzestrat cu forțe și speranțe enigmatice pentru a suscita și a subjugă pe gînditorii viitorului. La sfârșitul secolului al XVIII-lea, romanticii au provocat o mare ceață germanică, pe care vînturi favorabile au împins-o către viitor. A suferit schimbări în cursul rătăcirii ei, mult timp a fost îndepărtată și aproape de nevăzut în regiunile mediteraneene și în Anglia. Acțiunea i-a fost împiedicată de ingrism, de romantismul francez, de realismul lui Courbet, de romancierii și eseistii clasici și realiști francezi, de sentimentul romantic și simțul umorului scriitorilor englezi și irlandezi.

În timpul acesta, celebra ceață a bîntuit mai ales pe pămîntul său de baștină. De la cenușiu-roz optimist ea ajunge la cenușiu-negru lugubru grație unor precipitații de ateism, de pesimism și proliferării forțelor care se eliberau de inconștient în orice clipă. Eul mereu năpădit de ele nu știa ce să mai facă; cu adevărat nu mai știa unde îi este capul și cu siguranță nu știa că-l va pierde. Atunci a apărut Nietzsche și norii sumbri în formații greoaie venite de pe meleaguri mistice ale romantismului german s-au putut răspîndi în voie asupra regiunilor mediteraneene. Rațiunea a trebuit să ia la goană. Locul a rămas liber. Dar mai ales în secolul douăzeci ...

Romantismul francez

Romantismul francez este fermecător comparativ cu cel german.

Aceasta pentru că romanticii francezi erau niște îndrăgostiți. Ei iubeau cu înfocare viața, natura, întâmplările desfătătoare pe care preferau să le guste pe plan terestru. Ei evocau desigur, cu o voce vibrantă, misterele de pe celălalt tărîm; or înclinația lor pentru situațiile dramatice și de asemenea pentru tot ceea ce este actual, îi readeuce la manifestările de aici. Valorile metafizice pe care ei le atribuiau ici și colo temelor lor varia în densitate după autori, și unele nu prezentau decît subțirimea unui placaj decorativ.

Ei au cunoscut principiile romantismului german mai ales prin cartea *De l'Allemagne*, pe care Mme de Staël a publicat-o în 1810 și, în general, nu au părut, din fericire, prea afectați. Noțiunile care i-au impresionat le-au folosit mai ales în literatură. Din haos, teribil subiect de prostrație pentru filozoful și artistul-teoretician german, au scos efecte viguroase de teatru; ei au privit alchimia, izvor de meditații pentru Novalis și Schlegel, ca o aventură pitorească și tenebroasă. În ce privește eul dominator al lui Fichte și emulilor săi, eul care, supranutrit de forțele inconștientului, trebuia să asigure libertatea totală, elevația omu-

lui la rangul zeilor — acest *eu* făuritor al Destinului și promițător de supraoameni, nu a fascinat în mod precis pe romanticii francezi. *Aspirația către infinit*, în definiția lui Baudelaire este însoțită de *intimitate, spiritualitate, culoare*, și numai ansamblul acestor calități este ceea ce romanticul trebuie să exprime, „prin toate mijloacele pe care artele le dețin“.

Școala franceză a secolului al XIX-lea a înălțat foarte sus *eul*, dar într-un fel epic. Creatorii din vremea aceea au fost mai degrabă inspirați de spiritul celtic al religiei și cavalerismului. Ei au format tipuri de eroi care au luptat pentru cauze frumoase. Astfel își arătau capacitățile lor de oameni liberi; cuvântul libertate a luat la ei sensul de victorie a binelui asupra răului. De aceea mișcarea lor a fost esențialmente moralistă.

Ei erau mult prea afectivi, mult prea romanești, mult prea poeți, pentru a întârzia asupra greoaiei filozofii ale angoasei. Ei își efectuau cercetarea despre infinit prin manifestarea unor elanuri bruște de sentimente; ei nu s-au folosit deloc de rațiunea raționatoare pentru a despica abisuri. Ascensiunea lor spirituală era provocată de evenimente terestre acționând ca niște surse de energie. Atunci se succedau *izbucnirile* durerii și ale extazurilor care țîșneau una dintr-alta. Amestecurile zgomotoase de principii contrarii aduceau după sine starea de dezolare sau aceea de extaz, în funcție de dozare, și din aproape în aproape se mergea cu o dramatică bucurie către infinit.

Baudelaire a fost cuprins de spleen-ul (de origine engleză) și nu a eșuat în chinurile metafizice de tip germanic. Cît privește pe Delacroix, soluția disperată și absurdă a lui Runge și Hegel: „arta aparține trecutului“ nu l-a atins de fel. Romanticii francezi aveau mult prea multe lucruri de spus pentru a se gîndi la demisia artistului. Capodoperele celor vechi îi stimulau, nu-i descurajau. Ei voiau de asemenea să facă bine și încă și mai bine. Infinitul acestor „moderni“ nu cuprindea neantul.

Este posibil ca ei să fi reținut conceptele dezvoltate de *Cursul de literatură* al lui Schlegel, tradus

de Madame de Staël și publicat în 1814. Schlegel ataca tragedia clasică și critica unitățile de timp și loc. El arăta de asemenea posibilitatea unei *drame noi*, formată din contrastele comicului și tragicului, propunere foarte importantă. Artiștii francezi s-au îndrăgostit de asemenea de noțiunea geniului inspirat.

Alte direcții au urmat Victor Hugo, Delacroix și prietenii lor: curentele medievale ale misticismului și ale *grotescului*; formele dramei spaniole; romanescul neo-medieval englez; ideea „geniului inspirat” opus regulilor lui Manzoni.

Prin filiație franceză directă ei posedau gustul naturii libere și suverane a lui Jean Jacques Rousseau și valorile creștinismului pe care Chateaubriand tocmai le-a subliniat cu o extraordinară elocvență.

Eroismul vieții moderne

„Să facem nou!”, romanticii germani au lansat acest apel cu vocea de oameni în nenorocire; nu se simțeau ei oare apăsați și zăgăduiți din avântul lor creator de operele măștrilor vechi? Romanticii francezi au reluat formula, făcând din ea un strigăt de triumf, și au desfășurat pe deasupra soluțiilor lor drapelul Libertății.

Noi sîntem liberi, noi, moștenitorii imediați ai Rezoluției, au spus ei în esență; de asemenea ne declarăm independenți față de înaintași. Lumea mirată va vedea „cît sîntem de mari și de poetici, cu cravatele și botinele noastre lustruite”. Această formulă de dandysm estetic aparține lui Baudelaire, care asigură că: „Eroismul *vieții moderne* ne învăluie și ne grăbește”; apoi își încheie Salonul din 1845 prin urarea: „De ar putea adevărații cercetători să ne dea în anul ce vine bucuria deosebită să celebrăm înscăunarea *noului*”.

Voința romantică de a obține *noul*, foarte la preț atunci în preocuparea artiștilor, își primea puterea din două mari principii: libertatea și imaginația, iar culoarea era angajată ca un mijloc de eli-

berare. Să ne grăbim să adăugăm că în acele timpuri încă nu se punea problema să se creeze noul cu orice preț.

Libertatea și publicul

În prefața sa la *Hernani*, Victor Hugo identifică romantismul cu liberalismul în literatură, și adaugă: „Libertatea în artă, libertatea în societate, iată dubla țintă către care trebuie să tindă toate spiritele consecvente și logice la un loc. Pentru autorul lui *Hernani*, clasicii sînt anti-republicani și el denunță: „Ultriștii de orice gen, clasici sau monarhiști în zadar se vor într-ajutora ca să refacă vechiul regim din nimic ...“. Aceasta nu era tocmai părerea lui David care, cinstind clasicii antici, a combătut totuși regalitatea și s-a socotit printre regicizi.

„Nu există nici reguli, nici modele!“ exclamă cu mîndrie Victor Hugo (prefața la *Cromwell*). Or, el se corectează îndată: „Sau mai degrabă nu sînt alte reguli decît legile generale ale naturii, care planează peste întreaga artă, și legile speciale, care, pentru fiecare compoziție, rezultă din condițiile proprii fiecărui subiect“. Iată ordinea restabilită, dar de ce să fi făcut să răsune la început un argument al confuziei, astfel încît să fie separat de context pentru a regăsi singur ecouri în secolul al XX-lea! O minunatule romantism!

Or, romanticii contau pe public; ei lucrau pentru el și nu pentru o sectă de intelectuali (cum se face în zilele noastre), ei aveau încredere în el, ei nu se considerau *străini* în fața lui. Astfel de acorduri se inserau în concepția lor de libertate, întinderea și dimensiunile sale. Victor Hugo o subliniază în prefața la *Cromwell*: „Acum să vină poetul! Există un public!“

„Acum arta este liberă. Depinde de ea să rămînă demnă ... Ce frumos spectacol să vezi acest public ... *alerghînd* în masă către primele transformări ale artei care se reînnoiește ... Poete dramatic, la lucru! Aveți de-a face cu un mare popor obișnuit cu lucrurile mari!“ (Prefață la *Marion de Lorme*).

„Și această libertate, publicul o vrea așa cum trebuie să fie ea, conciliind ordinea în *Stal*, cu arta în literatură. Libertatea are o înțelepciune proprie și fără de care nu e completă. Ca vechile reguli ale lui d'Aubignac să moară, asta e bine ... : dar mai presus decât orice să se găsească la baza tuturor acestor noutăți o rațiune interioară. Fie ca principiul libertății să-și ajungă scopul, dar să o facă bine. În cele ale literaturii, ca și în societate, nici un fel de etichetă, nici un fel de anarhie: legi”. (Prefață la *Cromwell*). Aceeași idee era legată de exercițiile picturii și sculpturii.

E interesant de reținut că acești romantici în plină revoltă, care se luptau cu furie pentru libertate în literatură și în artă, nu o puteau concepe completă fără intervenția unei înțelepciuni, a unei rațiuni modelatoare de legi. Ajunși la miezul problemei în artă, ei erau obligați în ciuda vocației lor pentru expresia explozivă să adopte aceeași concluzie profundă ca și clasicii: trebuie să te supui legilor libertății. Ei își manifestau astfel dragostea (pe care deseori și-o ascundeau) față de Unitatea universală, și această tendință nu contraria în nici un fel „aspirația lor spre infinit”, izvor divin al sublimului.

Și prin aceasta se deosebeau de predecesorii lor, romanticii germani de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Aceștia din urmă, care nu încetau să vorbească de Unitate, au sfârșit prin a o vedea în haos. Și ei aspirau către beneficiile infinitului, dar obstacolele prea mari ridicate de teoriile lor îi derutau și, pierzând orice chibzuință, ei s-au angajat atunci nu fără curaj filozofic către neantul considerat ca infinit. Cu toate acestea, acești îndrăgostiți care erau romanticii francezi, într-atât de prinși de creațiile naturii, au refuzat să le arunce în neant și să se arunce și ei împreună cu ele.

Imaginația și libertatea

Asemenea tuturor creatorilor, romanticii francezi au fost obligați să abordeze problema inevitabilă, fundamentală, a *realității* și a *aparenței*. Sentimentul

lor era net: ei nu iubeau realul și disprețuiau aparențele pe care le primeau despre acesta printr-o percepție și o înțelegere naturală. Pasajul plin de indignare pe care Delacroix îl dedică realismului lămurește această poziție: „Eil realist blestemat, ai vrea tu poate să-mi produci o astfel de iluzie încît să-mi închipui că asist în realitate la spectacolul pe care tu pretinzi că mi-l oferi? Eu fug de realitatea crudă a obiectelor atunci cînd mă refugiez în sfera creațiilor Artei.” Această tiradă se adresează lui Courbet.

Pe de altă parte, Baudelaire, genialul teoretician al romantismului francez, pune în gura unui „om imaginativ”, partizan al romantismului, această opinie: „Găsesc inutil și fastidios să reprezint ceea ce este, pentru că nimic din ceea ce există nu mă satisface. Natura e urîță și eu prefer monștrii fanteziei mele trivialității pozitive”. Și încă: „Vreau să iluminez lucrurile cu spiritul meu și să-i proiectez reflexele asupra altor spirite”. Această ultimă reluare, mai temperată decît precedenta, implică recunoașterea a ceea ce este — fără să i se admire în mod necesar esența — și a o considera doar ca un punct de plecare. Ne găsim în fine în condiția universală a creației (care nu este specifică romantismului) cu această apoftegmă: „Artistul, artistul adevărat, adevăratul poet, nu trebuie să ia decît după cît vede și simte. El trebuie cu adevărat să fie credincios propriei sale naturi”. Toată lumea este de acord asupra acestui punct.

Patru termeni sînt solidari în acțiunea școlii romantice a secolului al XIX-lea: libertatea, imaginația, noul, aspirația către infinit. Imaginația este facultatea formatoare a libertății și a noutății. Ea pleacă de la un motiv real de care ne eliberează concepînd un alt lucru (desigur o ficțiune), care are toate șansele să fie nouă. Dar n-ar trebui oare să ne gîndim că, îndată cunoscut, acest alt lucru devine un produs cunoscut, care deja nu mai este nou și care devine susceptibil să-și impună tiranic influența, sursă de copii servile și de mediocrități. Deci trebuie să se elibereze de el și să imagineze iar altceva, pornind de la acest element sau fără

el. Astfel se organizează una din treptele către infinit.

În acest mecanism se poate discrimina o înclinație precumpănitoare pentru *fapte*, ale căror substanțe componente vor potoli foamea constantă a amatorului modern de *actualități*.

Romantismul francez al secolului al XIX-lea acționează ca un producător de evenimente. Subiectul îi este de altfel indispensabil. El vrea să precipite evenimentele cu pasiune; dar, cum lumea reală nu-i furnizează după nevoia sa și, spune el, pe măsura sa, el lasă imaginației grija să le inventeze. El este sigur că o imaginație energică este întotdeauna capabilă să asigure culegerea de fapte noi — și iată satisfăcută, în felul acesta, clauza romantică a „noutăților”. Rapiditatea și succesiunea elementelor *noi* sugerează prezența unui indicator simbolic care arată direcția: *Către Infinit!*

Dar ce se întâmplă cu cea de a patra condiție esențială: libertatea? Am acceptat ideea că romanticii francezi au conceput-o ca pe una din prerogativele imaginației. N-au înzestrat-o însă cu puteri nelimitate. Baudelaire ni le arată: „ea (imaginația) creează o lume nouă, ea produce senzația de nou. Cum ea a creat lumea (se poate spune aceasta chiar și în sens religios) este drept că ea să o guverneze... Imaginația este regina adevărului, și *posibilul* este una din provinciile adevărului. Ea este în mod pozitiv înrudită cu infinitul.” Astfel înțeleasă, imaginația posedă libertatea teoretică, infinită, absolută deoarece ea este singura care guvernează în mod absolut. Fie. Dar care este în acest caz condiția celorlalte facultăți și mai cu seamă a inteligenței, sprijin al rațiunii. Baudelaire afirmă: „Un pictor mare este în mod obligatoriu un pictor bun, pentru că imaginația universală cuprinde inteligența tuturor mijloacelor și dorința de a le dobândi”. Și iată deci inteligența primită drept una din părțile imaginației ca un agent supus guvernării acesteia. Fie încă. Cu toate acestea ce s-ar întâmpla dacă inteligența ar socoti că regina ei comite greșeli și că anumite *posibile* pe care ea le enunță nu sînt ale „provinciilor adevărului”, ci provincii pier-

dute sau utopice. Ei bine, ea ar trebui totuși să se încline în fața suveranei care divaghează (fermecător sau nu). Însăși Baudelaire admite posibilitatea unor astfel de slăbiciuni. În studiul său asupra *Doamnei Bovary*, de Flaubert, el critică comportarea eroinei „condusă de sofisme ale imaginației sale”. Atunci ce să se creadă despre această guvernare a facultăților care poate impune sofisme după bunul plac?

De fapt, prin dominarea totală a imaginației, romanticii au restrâns libertatea rațiunii, pînă la a o îndepărta uneori, dealtfel, cu menajamente și în numele geniului imaginativ. Deci nu se mai poate vorbi de un regim de libertate deplină.

Alții găsesc mai just să subordoneze imaginația vederilor inteligenței. De îndată aceasta din urmă are dreptul să se considere diminuată. În acest caz, libertatea totală nu este decît un cuvînt destul de inutil. Acestea fiind spuse, care ar fi deci condițiile favorabile perfecte ale instaurării?

Este oare înțelept să se pună problema în felul acesta, cel puțin în perspectiva predispozițiilor omului, și nu trebuie mai degrabă să o considerăm ca pe unul din domeniile de activitate ale imaginației năpădit de elemente precare pentru a putea servi la edificarea unui monument durabil? Mie mi se pare că libertatea s-ar simți bine mai ales într-o bună înțelegere dintre toate facultățile majore de care dispune omul, potrivite cum trebuie unele la celelalte și fiecare îndeplinindu-și rolul ei de dreptate. Astfel imaginația s-ar lăsa controlată, fără revoltă, fără complexe de inferioritate de către inteligență, care, la rîndu-i, ar admira calitățile strălucitoare ale tovarășei sale.

Cît despre libertatea totală în Artă, ea mi se pare a fi de acea natură *barocă* care este o deformare prin exagerarea sentimentelor, a naturii romantice; căutarea sa este legată de beția aspirației către infinit, căci în infinit rezidă poate libertatea absolută. Desigur, ea reprezintă, ca idee, un *fapt real* și noi îi putem compara aplicațiile pe care le facem, *fragmentînd-o* în imaginile *aparențelor* sale. Realitatea sa, ca orice realitate, rezidă atunci

În acest infinit metafizic ale cărui secrete binefăcătoare omul dorește să le cunoască. Este o aspirație nobilă de altfel impusă de natura omului. Dar trebuie să admitem că deseori infinitul suportă multe.

Imaginația romanticilor francezi a fost o suverană plăcută. Ea a invitat rațiunea în regatul ei, a avut pentru ea îngăduință și chiar atenții. Nu a luminat oare inteligența pe Baudelaire care, totuși, mînat de o pasiune a privat-o de puteri în beneficiul celei pe care a ales-o drept „regină a facultăților“.

Imaginația, în romantismul german de la sfîrșitul secolului, s-a arătat mai crudă. Aburii neliștilor înălțați din haos pe care ea i-a suscitât, vîrtejurile necontrolate ale instinctului și care se năpusteau din inconștient pentru a cotropi *eul*, au avut, printre alte efecte pe acela de a izgoni rațiunea.

Culoarea

Cine spune romantism, spune de asemenea și culoare, așa cum reiese din formula lui Baudelaire. Marele critic ne mai asigură de asemenea că imaginația își găsește afinități cu culoarea; astfel încît acesteia i se va recunoaște primatul în domeniul tabloului. Baudelaire îi conferă virtuți simbolice a căror listă e mai puțin bogată decît cea întocmită de romanticii germani. Ca și ei și de acord cu Delacroix, autorul *Curiozităților Estetice* apropie culoarea de muzică: „Se găsesc în culoare armonia, melodia și contrapunctul“, și, de asemenea, adaugă el: matematica.

Romanticii, pentru a valorifica din plin culoarea se opuneau manierelor picturii plate, a tentelor pierdute. „Calitatea unui desenator pur, scrie Baudelaire, constă mai ales în finețe și această finețe exclude tușa“. Astfel, ei respingeau „desenul de detaliu, conturarea detaliului în care tușa ar mîncea întotdeauna linia“. „Cu cît un tablou este mai mare cu atît tușa trebuie să fie mai largă, asta se înțelege de la sine; dar este bine ca tușele să nu fie pierdute materialmente; ele se topesc de la sine

la o distanță voită prin legea simpatetică care le-a asociat“.

Apoi, Baudelaire ne oferă despre pictura lui Delacroix, această admirabilă impresie în câteva cuvinte mai generoase decât un discurs: „Se pare că această culoare ... gîndește prin ea însăși, independent de obiectele pe care le îmbracă“. Această reflexie este la baza problemelor estetice care vor pasiona și vor deconcerta pictorii și scriitorii de artă post-baudelairiană. Ea anunță disocierea culorii (prin spiritul critic) de motivul care a suscitât (prin emoții spontanee) intervenția acelei culori.

Desigur, romanticii, prin maniera lor de a picta, se deosebeau de aceia pe care Baudelaire îi numește „purii desenatori“ (adică în principal: David, Ingres și emulii lor). Cu toate acestea, tehnica romanticilor care *înscrie* pe tablou: tușele, liniile, masele separate și distincte de culori, trebuie să fie considerată ca un anumit mod al grafismului. Toate aceste elemente văzute de aproape formează un fel de scriitură cu penelul. Această expresie directă, elocventă și spontană era întrutotul conformă caracterului romantismului. Se poate de altfel face observația că pictorii acestei școli sînt mai apropiați de desen, *prin inscripțiile lor imediate cu ajutorul culorii*, decât aceia care au așezat culori topite pe pînză, în contururile unei compoziții foarte desenate în prealabil.

Grija mare pentru culoare a determinat autorii să studieze atent problemele pe care ea le ridică. Împingîndu-și foarte departe analiza, Baudelaire a stabilit în 1846 principiul sistemului Impresionismului. El a fost izbit de importanța factorului distanței pentru observarea unui tablou și noi am transcris mai înainte remarca: „... este bine ca tușele să nu fie materialmente pierdute; ele se topesc de la sine la o distanță voită“.

Este temerar să se creadă că Monet sau Pissaro au meditat acest text: „Studiul aceluiași obiect (palma mîinii) făcut cu lupa, va procura în orice spațiu, oricît de mic ar fi, o armonie perfectă de tonuri de gris, albastru, brun, verde, portocaliu, încălzite de puțin galben“.

Cu toate acestea Baudelaire consideră teoretică și zadarnică această metodă pe care el a imaginat-o și continuă astfel: „Nu vreau să conclud că un colorist trebuie să procedeze la studiul amănunțit al tonurilor contopite într-un spațiu foarte limitat ... și de altfel arta nefiind decât o abstracție și un sacrificiu al detaliului față de ansamblu, este important să se ocupe mai ales de mase. Dar am vrut să dovedesc că, dacă era posibil cazul, tonurile, oricât de numeroase ar fi, dar suprapuse logic, s-ar topi singure după legea care le guvernează”.

Aceste reflexii ale unui ilustru teoretician al romantismului mi se par demne să figureze ca niște vederi anticipatoare la baza lucrărilor consacrate Impresionismului.

Frumosul și urîtul

Schlegel a evocat, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea aspectul unei *drame moderne* rezultînd din întîlnirea sublimului și a oribilului. Victor Hugo a re-luat ideea, a amplificat-o și nu a încetat să o ilustreze prin operele sale după ce a așezat-o ca unul din postulatele romantismului. Glorificat și adaptat gîndirii franceze conceptul asocierii frumosului și a urîtului a inspirat pe artiștii secolului al XIX-lea, apoi a surescitat straniu pe esteticienii secolului XX (pe întreaga planetă) care l-au re-maniat pînă la a-l deforma. De aceea mi se pare interesant să reamintesc tema inițială a lui Victor Hugo, așa cum figurează în primul manifest important al romantismului francez: *Prefața la Cromwell*.

Victor Hugo expune acolo valorile poetice care formează, după el, cele trei vîrste ale umanităților: *Odă* timpurilor primitive, cu *Geneza* ca operă eminentă; *Epopeea* vremurilor critice, dominată de Homer; *drama* care exprimă timpurile moderne și căreia Shakespeare i-a dat semnificația deplină.

Chateaubriand a asigurat că religia creștină este „dintre toate religiile care au existat vreodată cea mai poetică, cea mai umană, cea mai favora-

bilă libertății, artelor și literelor“. Victor Hugo urmînd aceeași cale, consideră că, aducînd „poezia la adevăr“, creștinismul a deschis timpurile moderne. Asemenea lui (creștinismul) muza modernă va vedea lucrurile cu o privire mai înaltă și mai largă. Ea va simți că nu totul în creație este omenesc frumos, că și urîtul există alături de frumos, diformul lîngă grațios, grotescul ca revers al sublimului, răul împreună cu binele, umbra cu lumina“. Drept pentru care „ea (muza modernă) se va încerca să facă asemenea naturii, să amestece în creații, fără însă să le confunde, umbra cu lumina, grotescul cu sublimul, cu alte cuvinte corpul cu sufletul, animalul și spiritul; căci punctul de plecare al religiei este întotdeauna punctul de plecare al spiritului. Totul se leagă“. Grație acestei noi luări de poziție, poezia, după autorul manifestului: „va schimba întreaga înfățișare a lumii intelectuale“.

Victor Hugo recunoaște că trăsături ale acestei comedii dramatice au traversat literatura critică, dar sînt puțin sprijinite de ea în timp ce: „În gîndirea modernilor, dimpotrivă, grotescul are un rol imens. El este grăitor; pe de o parte el creează diformul și oribilul, pe de alta comicul și bufoneria“.

Șeful romantismului recomandă virtuțile *contrastului* care suprimă oboseala monotoniei: „Sublimul asupra sublimului produce anevoie un contrast și resimțim nevoia de a ne destinde de tot, chiar și de frumos“. Aici intervine urîtul cu diversitatea sa. „Frumosul nu are decît un tip, urîtul are mii“. Și care este elementul care exaltă mai bine sublimul, dacă nu grotescul atunci cînd i se alătură. Iată încă de ce „grotescul este, după noi, cel mai bogat izvor pe care natura ar putea să-l ofere artei. Fără îndoială că Rubens îl înțelegea în acest fel atunci cînd îi plăcea să amestece desfășurării fasturilor regale, încoronărilor, ceremoniilor strălucitoare, cîte o figură hidoasă a unui pitic de curte“.

Or, foarte ciudat, Victor Hugo admite că grotescul abuzează de cîtva timp de recente sale prerogative. „Dar aceasta este o febră de reacție, o îndrăzneală a noutății care trece ... Tipul fru-

mosului își va relua în curînd rolul și dreptul său, care nu este acela de a exclude celălalt principiu, ci de a prevala asupra lui. A sosit timpul ca grotescul să se mulțumească să aibe un colț din tablou“ ...

Posteritatea secolului al XX-lea nu-și va ține această promisiune.

Victor Hugo atribuia grotescului puterea să împace spiritele diverselor națiuni. „El este acela care ... colorînd rînd pe rînd aceeași dramă a imaginației sudului și a imaginației nordului, face pe Sganarelle să țopăie în jurul lui don Juan și pe Mefisto să se tîrîie în jurul lui Faust“, și apoi, de asemenea: „este văzut întinzîndu-se din sud către septentrion“.

Altă minune: grotescul, acest produs al unei religii complete „pentru că e adevărată“, ne oferă o imagine completă a vieții, așezîndu-se în preajma sublimului. El ilustrează dualismul omului, care este în același timp caracterul dramei: „din ziua în care creștinismul a spus omului: „Tu ești făcut din două ființe, una pieritoare, cealaltă nemuritoare, una trupească, cealaltă sufletească“. Astfel încît „drama pictează viața“ și acesta este privilegiul celei de a treia vîrste a ciclului hugolian.

Iată un pasaj, plin de argumente frumoase, care fixează doctrina *omului complet*: „Caracterul dramei este realul; realul rezultă din combinarea foarte naturală a două tipuri, sublimul și grotescul, care se întretaie în dramă așa cum se întretaie în viață și în creație, căci adevărata poezie, poezia completă, rezidă în arta contrastelor. Apoi, este timpul să fie spus cu glas tare, și excepțiile confirmă regula mai ales aici, că tot ceea ce este în natură se găsește în artă“.

Prin aceste rînduri, șeful romantismului literar a dat o excelentă definiție a realității. El a atins aici, într-o clipă, un adevăr al artei realității. Dar el nu s-a oprit asupra-i, deoarece el visa pentru binele artei enorme progrese și considera că studiul realului nu oferă izvoare de nesecat. El nu a vrut să privească realitatea drept o problemă propice unor cercetări și unor nenumărate soluții. Or, aceste două condiții apar de îndată ce se permite *meditației* să

intervină și care aplicată unui subiect cu aparență redusă lucrează în *profunzime* și descoperă spiritului dimensiunile necunoscute, imense, ale acelui subiect. Maeștrii romantismului preferau să ofere creditul lor principal *imaginației* și se bucurau la vederea muncii aceleia pe care au ales-o *regina facultăților*. Fără îndoială că acțiunea sa este animată, colorată, distractivă, pasionantă; ea operează rapid mai ales *la suprafață* și, acolo, poate improviza spectacole fără sfârșit. Lipsită de călăuză, ea nu știe să exploateze bine regiunile profunde ale sufletului. Redusă la ea însăși, ea nu provoacă decât prăvăliri.

În graba lor de a-și lua zborul spre infinit, romanticii au avut tendința să se elibereze de greutatea meditației. Se poate spune de asemenea că ei credeau că meditează atunci când ei nu încetau să imagineze și că aruncau uneori soluțiile lor imaginative în câteva puțuri săpate în grabă și care ofereau acelora, de bine de rău o situație provizorie de profunzime (mai degrabă fizică).

Nu mi se pare oportun, în domeniul creației, să discutăm despre atribuirea cununei de lauri meditației sau imaginației, dar se cade mai degrabă să ne declarăm în favoarea interdependenței lor, în același timp cu unirea puterilor lor particulare. O meditație nu e fecundă fără imaginație și această facultate devine nebună fără sprijinul rațiunii care domină dezbaterea oricărei meditații.

Imaginația romanticilor secolului al XIX-lea s-a înfierbîntat față de *urît*, care este un resort esențial al *dramei*.

Cum frumusețea este resimțită întru totul natural, ca principiu original, este aproape imposibil să fie bine definită prin cuvinte. Se poate da asigurarea, în orice caz, că un lucru frumos posedă o energie, care are prioritatea de a transmite sentimentele de fericire (bucurie, seninătate, elevare a sufletului, beatitudine). Această putere este desigur datorată minunatelor proporții ale elementelor (fizice și spirituale) care compun așa-numitul lucru.

Cît privește urîtul, el este ruptură de echilibru și dezordine depășită. Percepîndu-l brusc, omul resimte o durere. Forța care a distrus armonia în favoarea deformării suscită în spectator o altă forță capabilă să suporte durerea și să domine spectacolul răului. Aceasta dă naștere la multe eforturi (destul de neproductive) imputabile urîtului, în timp ce frumosul ne comunică direct o energie eficace, propice creației.

Totuși, cel care înfruntă urîtenia poate merge pînă la iluzia de a se considera un om foarte tare. Nu îndură el curajos proba îngrozitorului? Desigur că urîtul este dușmanul său natural: or, nu va fi el cuprins de simpatie romantică față de acest adversar și în încrederea sa temerară în victorie, el, omul, nu s-ar lăsa oare subjugat cu timpul și fără voia lui de către rău? Căci urîtul, imaginea răului ascunde deseori trăsături seducătoare. El se dezvăluie de la început în îndrăzneală, este lovitura lui de teatru; apoi, dacă nu a doborît victima pe loc (mai precis pe nefericitul spectator, — dumneavoastră și cu mine) el insistă, se insinuează, întîrzie, și continuă, adeseori cu o umilință comică intră în habitudinea sărmanului spectator: aceasta este lovitura sa de maestru.

Autori de geniu, din toate timpurile, au știut să străpungă jocul urîtului, care lua forma răului: anticii mediteranei răsăritene și Homer, Socrate, Mayașii, meseriașii europeni ai bisericilor medievale, negrii, oceanienii și Bruegel, Bosch, Dante, Grünewald, Shakespeare, Molière, Velázquez, Goya, Géricault, Delacroix, Victor Hugo, Daumier, Courbet, Baudelaire, Lautrec, Rouault. Toți, atunci cînd au exprimat urîtul, păreau că-l denunță în întreaga sa măreție, îl revelează în splendoarea sa astfel încît noi să fim avertizați și să nu ne lăsăm trași pe sfoară.

Romanticii francezi erau pe calea cea bună atunci cînd au provocat fățiș pătrunderea urîtului în cercul marilor puteri. Prin manifestele lor, ei au oficializat o situație care avea vîrsta umanității. Ei recomandau de asemenea, prin această recunoaștere, contacte și alianțe cu imperiul vicios cu

condiția să nu-l lase niciodată să obțină supremația.

Este necesar, pentru analist să *disocieze într-o operă (tablou sau sculptură) valoarea subiectului, cea a produsului (fizic și spiritual)*. Se explică grație acestei operații în ce fel *urîtul* poate merita denumirea de *frumos*. Figurile de spaimă care brăzdează toate civilizațiile sînt prototipuri de frumuseți; artistul poate fi magicianul care animă un subiect îngrozitor cu o putere capabilă să abolească *sentimentul estetic* de suferință care țîșnește de obicei la vederea unei grele diformități și atunci se impune o iradiere magnifică supranaturală, fie chiar salvatoare. Astfel de conversiuni ale calității contribuie să definească și să glorifice funcția artei.

În schimb, imaginea unei figuri, care nu arată decît semnele convenționale ale frumuseții, este urîtă atunci cînd subiectul este prost exprimat. Stilul inspirat și subiectul armonios formează opera sublimului. Combinarea unei picturi mediocre aplicată mediocru unei figuri urîte produce o operă hidoasă. Se remarcă toate variantele de *drăguț* (reducție a frumosului), care derivă din aliere de subiecte pe care autorii lor le-au dorit frumoase, cu acțiunea talentelor mijlocii sau mici.

(Dacă mi se arată excelente acorduri de pete de culori care nu reprezintă nimic, eu spun, după gustul meu, că este drăguț sau foarte drăguț sau frumos. Dacă apoi mi se spune, iată „picturi de tablou” pe care Cimabue, Vinci, Chardin, Goya le-ar fi putut realiza dacă ar fi trăit „în vremea noastră” eu răspund ferm că petele își păstrează calitățile lor cele bune dar că discursul pe care-l aud este urît, pentru că absurdul este o formă a urîtului).

Romanticii francezi, ca să înzestreze *drama* ca o bază solidă, au înscăunat deci urîtul în domeniile artistice și literare. Intențiile lor au fost pure; ei au vrut să ofere doar spectacolul complet al vieții și să-l redea mai convingător, mai izbitor, mai actual, mai uman, prin efectele contrastelor.

Darul pe care l-au făcut posterității era de un soi de temut. Cultura răsadurilor urîtului dirijată prin

metode de selecție în grădinile romanticilor secolului al XIX-lea, va invada la începutul secolului următor imensele cîmpuri ale gîndirii literare, estetice, filozofice în care va produce vegetația junglei tropicale. Sub acoperămintul frunzișului esențelor fenomenale subiectul frumuseții era condamnat la secătuire sau la izolare și hărăzit neatenției, poate chiar disprețului competențelor. Cu toate acestea, romanticii secolului al XIX-lea au recomandat imaginea urîtului mai ales ca un element de echilibru. Acordîndu-i o importanță enormă și reducînd proporțional obiectele frumosului, foarte numeroase școli ale „timpului nostru” au rupt echilibrul dorit.

Subliniem rolul imaginației romantice în folosirea excesivă a deformării. „Regina facultăților” nu a înțeles numai „groteștile” ca elemente utile selecționate pentru acțiunea dramatică. După perioada eroică și doctrinară a secolului al XIX-lea ea a văzut în ele subiecte docile, capabile să se înmulțească fără limită și să participe la tot felul de invenții. Ea s-a complăcut în exploatarea intensivă a urîtului și a uzat în această acțiune toate forțele sale, s-a obosit; a îmbătrînit din această cauză și de aceea s-a instalat în rutină. O însoțește lenea de creație care permite continuarea unei fabricări mecanice a unor tipuri de lucrări din care totul mîhnește, atît subiectul cît și *făcutul*. Cînd oare se va înțelege că în spațele reputației gloriei justificate a urîtului, se ascund în zilele noastre prea multe tendințe către facilitate.

Ar fi nedrept ca responsabilitatea totală a înscăunării pletorice a lucrurilor urîte să fie suportată de romanticii francezi. În această privință doctrina lor nu a fost respectată. Noi am semnalat undeva binefăcătoria lor inițiativă care a îndepărtat pentru o parte a Europei pericolul neliniștei stîrnite de romantismul german nerăbdător de cuceriri.

Ei nu puteau să prevadă febra care, după 1870 urma să transforme romantismul, plasîndu-l pentru multă vreme în starea *barocului* (ne aflăm încă

astăzi în această situație). Este posibil ca geniul barocului să se fi servit de elementele noi care prosperau în momentul intervenției sale, mai ales a groteștilor. El și-a pregătit cu modestie căile pînă cînd s-a dezlănțuit brutal în jurul anului 1907. Din acea clipă dorința de utilizare sensibilă și înțeleasă a urîtului a degenerat în lăcomie permanentă. Compoziția dramei cu contrastele sale bine dozate a fost înlocuită de către reprezentarea unui dezechilibru cronic, monoton. Urîtul și-a pierdut resortul său dramatic, noblețea întunecimilor sale și puterea singularizată pe care o împrumută subiectelor fiecărui tablou. El a devenit un panaceu industrial, folosit în doze masive pentru fabricarea de deformări abuzive; el intră aproape totdeauna în cele două părți ale operei: subiectul și „făcutul“.

Dar spiritul barocului nu a sucombat în cursul acestei aventuri, din „vremea noastră“? Eu cred că el însuși a fost distrus de *absurd*.

Așteptînd să se schimbe vînturile (vai, în cîți ani!) urîtul, atît de înflăcărat și atît de viu în vremea romanticilor francezi ai secolului XIX, nu se mai poate prezenta în zilele noastre decît prin cantitatea fantastică de exemplare în care el figurează din rutină.

Căi și căutări diferite

Mișcările romantice de la sfîrșitul secolului XVIII în Germania și din secolul XIX în Franța și Italia (Manzoni, *Scrisori către Chauvet*, 1820), au avut meritul să dea un mare relief, pentru prima oară, diferențelor care separă două grupări de creatori. Dar cei interesați se refereau încă la modelele școlilor, iar Baudelaire era de acord cu Stendhal să se restrîngă opozițiile la niște considerații de epocă.

„*Romantismul* (scria Stendhal, influențat de tezele italiene) este arta de a prezenta popoarelor operele literare care, în starea actuală a obiceiurilor și a credințelor sînt susceptibile să le dea cea mai mare plăcere posibilă. Clasicismul, dimpotrivă,

le prezintă literatura care a dat cea mai mare plăcere posibilă străbunicilor lor". Aceasta însemna păstrarea celor două mișcări (clasică și romantică) în limitele disputei Anticilor și Modernilor.

Operele artiștilor și scriitorilor aliniați sub firma Romantismului au fost înfăptuite în cursul unei perioade relativ scurte (în jur de 50 ani) și într-un fel extrem de activ. Aceste îngrămădiri masive de manifestări fățiș partizane ne permit să pătrundem mai bine trăsăturile de opoziție care determină, dincolo de noțiunile de școli, dispozițiile generale a două grupări de caractere umane. Sînt metode, feluri de a fi, de a gândi, de a se exprima, distincte la *omul clasic* și la *omul romantic*. Felul de a fi romantic, nemărturisit și neprecizat pînă la sfîrșitul secolului XVIII s-a manifestat totuși încă din cea mai îndepărtată antichitate concurînd cu felul de a fi clasic.

Baudelaire a revendicat *aspirația către infinit* drept un sentiment propriu romanticului secolului XIX; or, ea este legată de dorințele nobile ale tuturor ființelor dornice de cunoștințe spirituale; și ele nu sînt neapărat de esență romantică. Pentru a încerca să se atingă acest infinit (care se identifică cu realitatea universală, spiritul absolut, Unitatea și Totul, în afară de cauzele naturii, ale spațiului și ale timpului, omul a dus, duce și va duce căutarea sa conform mijloacelor de a se ridica, de a cerceta, de a se exprima, care sînt de natură clasică sau romantică sau un amestec al amîndurora.

Căutările absolutului

Romanticul se angajează în urmărirea absolutului ca într-o aventură fabuloasă. El se avîntă; atitudinea sa este decisă dintru început. Optimismul său este atît de puternic încît el nu se sinchisește de nici un plan pe termen lung. Saltul inspirat va fi manevra sa ... El dispune de excelente elemente tactice; dar îi lipsește simțul strategiei. Puțin îi pasă. Să se înșele el oare? Atîta rău! Este el dezorientat? Înfruntă el întunecimile? Oricum, el se exaltă și răzbăte.

Avîntul său îmbracă semnificația unei cerce-
tări în cursul căreia se succed enorme speranțe și
disperări. Oricare dintre romantici ar recita ca o
rugăciune dorința pe care Goethe (el, atît de în-
țelept) punea pe doctorul său Faust s-o rostească:
„Ah! dacă puterea spiritului și a cuvîntului mi-ar
dezvălui secretele pe care le ignor și dacă n-aș mai
fi obligat să spun penibil ceea ce nu știu și dacă în
sfîrșit aș putea cunoaște tot ceea ce lumea as-
cunde în ea însăși, și fără să mă leg de cuvinte
inutile, să văd ceea ce natura conține ca energie
secretă și ca zămisliri veșnice“.

Pentru romantici, o avalanșă de culori, linii,
forme, idei, acțiuni, cuvinte este mijlocul cel mai
bun de a atinge absolutul. Ei speră să extragă deo-
dată dintr-un uriaș amestec de elemente etero-
clite, rețete care permit să dobîndești suprema cu-
noaștere.

Cultul *eului* puternic și iradiant îi face să-și con-
centreze generațiile asupra caracterelor extreme
ale modelelor lor. Neglijînd reprezentarea clasică
a omului ideal, ei creează *tipuri* pe care dorința lor
de absolut le conduce la expresia exagerată. Ast-
fel pictînd un motiv ei caută mai ales trăsăturile
pasiunii pe care ei le consideră drept singurele
mărturii demne de atenție. În fața modelului uman,
ei amestecă violent, pe pînză sau în lut, formele
figurii și ale capului, ca și cum ar vrea cu silnicie
să le smulgă mărturia adevărului. Sau, această
operație face portretul să urle în loc să-l poarte
către o confidență exactă. Absolutul ființei nu re-
zidă în vociferarea unui caracter izolat oricît de
important ar fi el. Eficace în teatru, astfel de ma-
nevre riscă să provoace, în artele plastice, soluții
dirijate către un efect brutal și în consecință de
un adevăr diminuat.

Clasicul nutrește ambiția să exprime certitu-
dinile meditației sale pe un plan elevat și cu un
stil clar care își extrage puterea din frumusețea
și rigoarea formelor. Romanticul înțelege mai ales
să impună puterea *eului*; în febra sa dominatoare,
el improvizează o pledoarie excedată de argumente
cosmice în favoarea acțiunii sale personale și a ideii

fixe care-l stăpînește. Discursul său care vizează adeziunea entuziastă a maselor lasă de obicei puțin loc rigorii formei, dar el face să se ivească dintr-o dată idei noi, un stil original care sînt echivalente impulsurilor sale.

Am văzut că la romantic culoarea joacă un rol mai hotărîtor decît desenul; el o întrebuintează în tablou ca un mijloc de scriere directă ca să determine eminențele tonurilor, volumelor agresive, ale frumoaselor anarhii. Ea este instrumentul elocvenței spontane. Trăsăturile penelului urmează parcursul temerar al imaginației, se înghesuie diverse, una lîngă cealaltă. Creația unei astfel de rețete oferă spectatorului libertatea alegerii, în timp ce combinațiile de linii produc asupra lui un efect optic care declanșează senzația de mare mișcare. Se văd, în numeroase din picturile romantice, texturi făcute din curbe, din hașurări, din mase, aruncate din instinct și care evidențiază forțele de expansiune ale inconștientului.

Această scriitură alertă trădează la romantic graba de a descoperi absolutul și de a se elibera (el și *eul* său) de contingentele terestre. Cu toate acestea el îndrăgește evenimentele pămîntești. Și atunci acest om dublu, prevăzut cu un *eu cu două capete*, unul locuit de inconștient, celălalt de conștient, suportă cu greu mult timp starea neliniștitoare de bicefal. Pentru a obține unirea celor două părți ale *eului* el apelează la căldura flăcărilor; durerea, pasiunile, incertitudinea intensă, așteptarea plină de speranțe înfricoșate, vor aprinde focul necesar minunatului amalgam.

Romanticul sondează în permanență miraculosul. Religia, sau mai degrabă superstiția, favorizează pasiunea sa și el confundă misticismul cu pasiunile terestre. El nu se teme de absurd. El este în revoltă perpetuă împotriva destinului, fie că îl neagă, fie că îl conduce după voie; este ceea ce el numește astăzi să formezi *devenirea*; și, atunci cînd este zdrobit de evenimente pe care nu a știut să le prevină, atunci, în acel moment ultim, el strigă: „fatalitate“!

Noi am spus că dorința secretă a romanticului este să-și apropie principiul de seninătate clasică. 286

El se leagă după acest câștig, să conserve intacte virtuțile sale originare. Dar pot oare trăsăturile lor irascibile să se mențină în climatul seninătății eficiente? Atingându-și țelul pe care și l-a propus astfel, romantismul se distruge și atunci clasicismul încovoiaie sub legile sale pe învingătorul care a pretins să-și anexeze imperiul său.

Se cuprinde, de asemenea, și în mod contradictoriu, în dorința de absolut a romanticului, dorința de a șterge orice cunoaștere, să pornească de la zero (sau mai degrabă de la eul său) și de asemenea să se întoarcă la uluirea evenimentelor titanesti, de natură planetară sau cosmică. El vrea să zămislească armonia în focul luptelor destinate să *pună capăt unor stări catastrofice pe care el însuși le-a suscit.*

Romanticii acordă mult preț evenimentului, astfel încât atunci când acesta lipsește, se constituie în constructori de ficțiuni. Clasicii din contra, se plasează deasupra și dincolo de eveniment. Ei îi descriau în epocile antice, particularitățile cele mai tulburi, cele mai dramatice, și cu seninătate, cu ajutorul formelor pure, îi degajau motivele elevate. Ele erau stabilite pe credința într-un Destin pe care nici zeii însăși nu-l puteau opri. Aici se află geneza acestei păci suverane, care este cu siguranță conținută în infinit.

Mișcările care tind către clasicism sau care se îndepărtează de el, au oare corespondențe în evoluția civilizațiilor? Popoarele primitive, atât de minunat animate de instinct, se exprimă în forma unui romantism primar; în general stilul clasic înaintează pe măsură ce societățile se maturizează. Dar când excesele progresului și ale confortului aduc cu ele o corupție a calității, instaurînd ceea ce noi numim azi „academismul“, energia romantică poate interveni binefăcător. Ea este imaginată atunci ca un leac secret de organismul bolnav și care este apt să-l regenereze. O reacție asemănătoare se mai produce, cu același efect salutar, atunci când realizările științei, saturînd atmosfera unei epoci, contribuie la tulburarea sufletului și intelectului

contemporan. În secolul XIX acest fenomen a apărut ca o revoltă a indivizilor amenințați de *izolare și de sufocare* de către invazia industrială. Or, aceasta s-a extins considerabil în secolul XX. Spiritul romantic a fost judecat prea slab pentru a-i ține piept. Nimeni nu s-a gândit să folosească resursele puternice ale clasicismului, căci panica s-a amestecat și s-a considerat în disperare de cauză că explozivele de tip *Baroc* lipsit de măsură ar fi cele mai bune argumente tactice de eliberare. Poate că și unei astfel de înlănțuiri de circumstanțe îi datorăm aspectele singulare ale esteticii „timpului nostru“.

Există artificii, elanuri, urmate de rătăcirile sacre, de afirmații impulsive, care oferă spectacole tot atât de magnifice ca și expunerea senină a rațiunii clasice. Imperfecțiunea care a prezidat la elaborarea lor ne apropie de organizarea omului în ceea ce aceasta are ca limitat. Astfel încât imaginea absolutului romantic este ea însăși mai elocventă decât cea a omologului său clasic.

Noi sîntem împinși fără efort către limita (bunei sau stupidei) intenții de torentul expresiei autorului care desfășoară pe față resorturile (eficace sau întortocheate) ale gândirii și ale producerii. În timp ce clasicul, fără să ușureze în vreun fel transportarea noastră, ne plasează în fața mîndrei fațade a unui monument gata făcut. Opera sa caută mai puțin să trezească simțurile prin spectacolul unei succesiuni de evenimente noi, decât solicită adeziunea celei mai elevate părți a spiritului.

Mișcările acțiunii sînt reduse la starea de puritate. Mobilurile și consecințele lor sînt examinate cu scopul stabilirii unei legi. Evenimentul se diluează în volumul ideilor generale, faptele atroce sau fabuloase ajung maxime, de o viguroasă simplitate, izbucnirile pasiunii nu vor putea rupe o armonie pregătită pentru perfecțiune. Astfel se desfășoară *tragediile* anticilor, care extrag morala absolută din *evenimentul-dramă*.

Căci clasicul își pune speranța de absolut în forma ireproșabilă care învăluie, menține strîns și traduce actele și principiile evenimentului. For-

ta tensiunii cerută de un astfel de țel este atât de mare încât curențele afective, bine stăpânite, nu depășesc hotarele desemnate — în timp ce spiritul, preocupat doar de obiectele unui studiu distinct, saturează toate particulele lucrării. Comprimarea elementelor materiale și spirituale a fost atât de puternică în cursul elaborării, încât încărcături enorme de energie se găsesc adunate *în stare latentă* în fiecare motiv. Le presimți prin potențialul lor; ele reprezintă rezerve permanente care sugerează ideea unui *dinamism de aspecte statice* mai impresionant pentru spirit decât cursa unui mobil.

Opera clasică deschide astfel un câmp în care imaginația poetică poate prevedea efectele care ar rezulta din eliberarea acestor forțe interioare. *Acestea, dominate de către formă, îi conferă tocmai prin aceasta extraordinara sa autoritate.*

Atâta gust pentru disciplina simțurilor, a reflexiei și a tehnicii, un exercițiu atât de viu al inteligenței determină un concept de o inegalabilă elevație. Oamenii (creatori și spectatori) n-ar putea-o atinge fără muncă. Ei trebuie să merite să o îndrăgească și să o înțeleagă. De aceea, clasicul pare auster, chiar inuman, celui care nu este dispus să încerce un efort de apropiere.

MEDALIOANE

Romanticul

Romanticul arborează aparența geniului. El dispune de o multitudine de resorturi pe care le etalează cu mărinimie. El are nevoie de spațiu ca să se desfășoare. Imaginația, facultatea sa preferată, secretează cu înfierbîntare și fără răgaz noi resurse. În mijlocul bogățiilor care se acumulează (și-l copleșesc), romanticul aruncă la întâmplare, comorile și fleacurile. Răul care-l amenință, este tirada (în artele plastice ca și în literatură). Atunci când o reușește, el creează o capodoperă. Darnicul are prea mult de cheltuit, de incredințat. Cum să le adune între ele, atâtea elemente disparate? Confuzia îl

pîndește. Dacă o ocolește, tabloul său este magnific.

Romanticul aparține rasei seniorilor nerăbdători, seducătorilor cu acțiune rapidă. El își poate permite disprețul față de rațiune. Se angajează îndrăzneț, dintr-o dată. Limbajul lui este personal, original. El își poate da aerul unui solitar disperat, al unui „străin“ de drept divin, dar în realitate are nevoie să fie înconjurat. El este nerăbdător să i se accepte conceptul și pe el însuși. El primește pe oricine într-o intimitate cu mare alai. Pentru a asigura succesul unei cauze frumoase, el merge, repudiind orice pudoare, înaintea mulțimilor față de care arde să se arate, și îndată le debitează discursul strălucitor al pasiunii sale. În avîntul elocvenței sale, calitatea formei contează mai puțin decît efectele călduroase de mișcare și de culori, punctate de accente vii, de detalii noi și pitorești, de soluții savuroase. Cu mijloace masive, discordante, el se bucură să provoace freamătul, rîsul și plînsul — căci totdeauna este condus de geniul *Dramei*. Atunci cînd nu cade în prost gust sau eroarea grosolană, el se ridică pînă la lirism și duce frumusețea la nivele înalte.

Clasicul

Clasicul urmează căi mai secrete. El se retrage în sine și elaborează savant și pe încetul substanța operei sale. Nimic nu este primit din partea simțurilor fără să fie cîntărit, trecut prin ciurul reflexiei, apoi așezat după regulile unei discipline severe. El pierde în spontaneitate. Semnele personalității sale abandonează bucuros suprafața, pentru a se fixa aproape anonim în profunzimea lucrării. Dacă ele nu au putere, opera dă impresia de uscăciune, de răceală convențională și desenul inanimat este acuzat de a fi palida replică a modelelor vechi. Din contră, dacă autorul a fost susținut de o idee viguroasă, lucrările sale exercită puterea stranie, pătrunzătoare a naturilor pasionate și în același timp secrete. El își trage ardoarea din meditație. Clasicul este condus de spiritul *Tragediei*. 290

În lipsa de claritate nu există nici un fel de clasicism ci numai parodia lui (ceea ce se numește astăzi: academism).

Opera clasică nu este făcută din valori de șoc dispersate; ea nu interpelează mulțimile. Cu toate acestea, dacă observatorul și-ar opri atenția asupra ei, el nu s-ar putea detașa decât lent, aducînd-o în memorie și revenind asupra ei ca asupra unui obiect de desfătare și de studiu, care i s-a impus. Căci dintr-o singură dată nu i se descoperă toate meritele care, se pare, solicită pentru a se dezvălui probele timpului și ale căutării (condițiile dragostei constante și nu ale „celei fulgerătoare“).

Clasicul este un organizator geometru; el dorește ca toate lucrurile să se echilibreze pe terenul bine pregătit, ca nici un amănunt să nu fie rebutat din cauza superfluidității sale, culoarea să adauge formei complimentul just, forma să fie pe măsura gândirii, ca extremul sentiment să rămînă în armonie cu gândirea. Cînd clasicul se înșală asupra unui punct, el crede că totul s-a năruit. De aici foarte adesea restricțiile sale atribuite unei lipse de anvergură. El îndepărtează din registrul său elementele pe care le judecă necinstite, injurioase sau frivole. De asemenea acestui creator îi este necesară o puternică imaginație și pe deasupra multă intuiție, ca să-și desăvîrșească lucrarea în limite aparent (fizic) mai restrînse decât ale romanticilor. Există mai puține seducții imediate, mai puține „noutăți“ spectaculare și argumente de contacte directe. Cu toate acestea, operele bine construite cu orînduiri senine, sînt dotate cu o natură în același timp limpede și universală, care le permit să supraviețuiască mai bine modelelor și astfel să păstreze mai bine strălucirea tinereții lor în anii care vin.

Sintezele

Clasicismul și romantismul nu se întîlnesc obligatoriu în stare pură. Aceaste stări nu sînt supuse regulilor teoretice. Cele două tipuri de temperament creator compun între ele structurări nelimitate.

Analiza fiecărei sinteze este subtilă. Cele două mari curențe ale noastre traversează viața ființelor și societăților după legi greu de fixat. Iată că la un moment dat numai unul din ele este perceptibil; apoi intervine celălalt cu vigoare; ele se unesc pe durata unui parcurs și valorile lor se amestecă; cîtva timp mai tîrziu cele două fluvii se depărtează unul de celălalt pentru a provoca formații opuse.

Cu toate acestea, elementul dominant poate fi distins la anumite persoane. Situația este aceeași pentru națiuni. Țările cu dominante germanice, slave, iberice, atestă o dispoziție romantică care, deseori, se avîntă către baroc. Anglia își colorează romantismul cu romanesc; Statele Unite ale Americii etalează un ideal de tehnicieni, întărit de romantism, fie chiar de barochism. Franța și Italia oferă priveliștea echilibrului, fie datorită anumitor ezitări net marcate rînd pe rînd de către unul din caractere fie în unele epoci prin armonia de organizare clasică. La Mediteraneeni, această din urmă soluție care supune avînturile romantice ale sufletului vigoriei forme clasice este cea mai comună.

Cred că se poate considera clasicismul ca o stare imuabilă care acționează în felul unui pol de atracție. Opușii săi însiși îl recunosc drept un depozitar al rațiunii, ei îl atacă, ca și cum ar voi (asta-i părerea mea!) să-l lipsească de principiul pe care-l deține, principiu grație căruia sînt dominate evenimentele și *eul*. Insulte lor ascund urme de respect. Or, acești adversari simt în adîncul sufletului lor că nu pot să stingă prin furie nici prin violență, focarul rațiunii și de asemenea că seninătatea atinge — mai bine ideea de infinit decît agitația afectivă.

Romantismul poate, prin voință, și prin muncă să dobîndească utilizarea expresiei clasice; el nu-și alterează prin aceasta felul său natural pentru că el împrumută sensul imuabilului și calitatea operei sale va fi întărită de efortul îndreptat spre purificare și claritate.

Dimpotrivă, autorul născut clasic care, cedînd avantajelor modei, vrea să-și aroge aere romantice sau baroce contrazice natura sa și-și obosește talentul. 292

Barocul

Barocul se ivește din romantism ca un fenomen de excrescență. Produsele sale traduc o iritare extremă a simțurilor și o creștere fără măsură a sentimentelor. Se poate crede că o forță teribilă a izbit lucrurile cu puternice lovituri din interior către suprafață, că un alt uragan afectiv venit din exterior a aruncat pe aceleași învelișuri de comori disparate sau, poate dimpotrivă, umple un gol teoretic.

Profuziunea este unul din semnele barocului: bogăție de reliefuri, mișcări de culori, precipitație, demonstrații pasionale și totodată dimpotrivă, bruscări de uniformități care despoaie suprafețe enorme; atunci are loc o învîrtejire a zonelor dezgolate, atracția mentală către *nimic*. Aceste exerciții ale pasiunii — și unele sînt foarte frumoase — fac să domnească un climat patetic mai mult sau mai puțin delirant.

Barocul îmi apare ca o boală a romantismului care torturează formele, acumulează caracterele, le îngroașe, le umflă și parvine să ravăsească oamenii cu spectacole atît de forțate, încît îi fac să creadă în explozia unui vulcan spiritual.

Elaborate într-o anarhie secretă a sufletului, operele baroce sfidează legile naturii; ele sfărîmă regulile și apoi se aruncă (s-ar crede) asupra observatorului pentru a-l distruge sau pentru a-i inspira o dragoste nebună — în orice caz acesta este un efect de neantizare. Barocul eliberează, primește și dirijează năvala instinctelor pure fără să se preocupe de claritatea finală a conștientului. El scoate în evidență, în măreție fantastică la flăcările incendiului inconștientului, soluțiile de „grotesc”. Romantismul se poate pleca în fața barocului, căci el nu pretindea atîta lipsă de măsură. Monștrii și timpurile sublime ale romanticilor sînt „plăcute” față de omologii lor baroci.

Se întîmplă ca anumiți autori baroci să se îndrepte către aspectele realității. Elanul lor prodigios de obicei, îi face să treacă peste obiectul lor pentru a se scufunda în adîncimile „realismului” prin care formulează opere fără realitate insistînd

cu un rafinament răbdător pe verismul detaliului. Astfel distilează ei un extras de neliniște care acționează violent asupra simțurilor noastre, deoarece dintr-un motiv din viață ei dau reprezentarea unui „supracadavru“. Trebuie să amintim că în alte împrejurări gândirea barocă a fost aceea care a suscitât doctrina „supraomului“ (a se vedea Nietzsche).

Căile lipsei de măsură nu sînt nici sterile nici monstruoase atunci cînd oamenii care le urmează sînt inspirați și ghidați de spiritul Sacrului, care nu primește orice produs al instinctului în stare brută. Acțiunea acestui spirit constă dimpotrivă să pună ordine, unitate, seninătate în însăși întinderea inconștientului și să reducă veleitățile revoltelor inferioare. O atît de binefăcătoare animație stă la originea capodoperelor barocului, care ne uimesc minunîndu-ne. Dar trebuie să subliniem în mod esențial că discipline rituale au ridicat împreună și au organizat luxurianța suprasolicitărilor, opulența formelor, virulența trăsăturilor de caracter, verva extraordinară a imaginației în lucrările magnifice ale civilizațiilor hindusă, aztecă, maya, neagră. Aici, expresia baroc se află în *serviciul* supranaturalului religios.

La începutul secolului XX care urma să fie, în estetică, secolul Sistemelor, barocul a primit consacrară și a fost redus la un sistem. El și-a avut apologeții săi care au revendicat cu zel pe baza referirilor de descendență, un mare număr de lucrări pur romantice, și opere clasice pe deasupra. Susținut de teoreticieni tot atît de strălucitori pe cît de fanatici, barocul este astfel prezentat drept deținătorul și girantul bunurilor romantismului, el nefiind de fapt decît un fenomen. Cu toate acestea, acest fenomen dovedește constanță, el se întetește într-un fel stupefiant și incontestabil poate pretinde paternitatea celor mai multe dintre expresiile artei contemporane. Tot de aceea el constituie substanța esențială a gândirii și artei „timpului nostru“.

Partea a patra

NIETZSCHE ȘI ESTETICA TIMPULUI NOSTRU

Aspirațiile și mai ales neliniștile lui Nietzsche stau la baza gândirii intelectualilor și artiștilor-teoreticieni ai „vremii noastre” în lumea occidentală. *Fără luarea în considerare majoră a lui Nietzsche, această gândire ar rămâne inexplicabilă.*

Nietzsche se pretindea un discipol al Grecilor presocratici. Vom vedea că această înduioșătoare pretenție este vană. El era de fapt de pură esență germanică. Aporturile spirituale ale Eladei și ale Orientului el le-a perceput prin viziunea Rose-Crucienilor și a romanticilor germani de la sfârșitul secolului XVIII al căror continuator zgomotos, bizar, baroc și colosal mi se pare a fi. El iubea civilizația mediteraneană așa cum îți iubești potrivnicul, cum invoci ceea ce-ți lipsește — și el a iubit-o într-atîta încît ar fi vrut să se contopească cu ea, să o constrîngă, să o supună legii sale, să o „recivilizeze”. Se pare, fără îndoială, că partea postnupțială a dorinței sale s-a îndeplinit după moartea sa. Păcat!

De-a lungul luptei sale filozofice, Nietzsche l-a găsit fără încetare pe Nietzsche împotriva lui. Certitudinile sale enunțate la un moment dat erau adeseori negate în alte momente sub presiunea altor certitudini venite din alte pasiuni. Opera de alură superbă oferă renegări care vor fi la rîndul lor renegate și apoi reluate și din nou răsturnate. De la o carte la alta și uneori despărțite numai de

cîteva foi, se înlanțuie contradicțiile. El le primea întocmai unor peripeții necesare ale luptei.

OPERA SA: un torent alimentat de apele unor veșnice furtuni care distruge în drumul său fundamentele unor edificii milenare, care poartă în triumf cu o impetuozitate cosmică materialele cele mai neasemănătoare și care aduce cu o trezire a voinței din haos. Nimic nu ar putea traduce mai bine ideea de lipsă de măsură creată de halucinație. De voie de nevoie trebuiesc suportate și adeseori admirate dincolo de preferințele particulare, trăsăturile afective ale unei explozii.

Opiniile răsturnate, sentințele care se neutralizează, prezicerile opuse între ele purtate de un val impetuos de poezie zdrobesc rațiunea. Căci în sfîrșit iată ceea ce a fost Nietzsche într-un fel proeminent: unul dintre cei mai sublimi barzi ai imprecățiilor tunătoare. El oferă cititorilor lui acea stare de neantizare pe care el o celebra în maximele lui și care în cea mai mare parte dintre ele sînt cînturi.

Opera sa se extinde ca un fenomen estetic extraordinar. Acest fenomen al *spiritului baroc* a subjugat în Europa un mare număr de gînditori rafinați în ultimii ani ai secolului XIX. Ei întrevedeau în el mai ales speranța unei lumi în întregime regenerată prin aplicarea unor metode înfricoșătoare. Acestea făceau apel la suflete întrepide și ei se complăceau să facă uz de îndrăzneală.

Excitați în așa măsură, ei nu au observat că noul lor patron, asemenea lui Zarathustra al său coborîtor din munți către mulțimi, pierdea speranța să mai poată stabili, cu muzica cuvintelor lui, planul Fericirii acestei faimoase lumi regenerate. Proiectul său evoca multe dintre minuni din diferite „alte tărîmuri” dar nu *preciza* nimic dincolo de distrucția lucrurilor imanente. Credincioșii lui Nietzsche nu au înțeles că el nu le comunica decît un curaj supraomenesc ca să îndure *haosul pe care el le ordona să-l perpetueze* și, mai mult încă, să se bucure de el. Fie, dar ce se putea face dincolo de haos? Asupra acestora, Nietzsche-Zarathustra nu avea nici o concluzie. Și aici sălășluia neagra sa inte-

rogație, enigma sa crudă, neliniștea sa prometeană, subiectul fatal al unui fenomen pe care nu l-a știut niciodată rezolva în lungul a douăzeci și opt de ani de eforturi — și care i-a minat rațiunea.

În disperare de cauză el atestă că „ceea ce este dincolo“ de lucrurile acestei lumi ar fi treaba supraoamenilor. Dar nu era el însuși părintele supraoamenilor? Cu toate acestea el nu știa nimic, nu putea nimic; el a mărit la nebunie ideea *puterii* în timp ce îndrepta ideea *științei* către neant prin etapele *munciunii glorioase*. El abia suporta faptul *Aparenței* lucrurilor al căror aranjament îl încredința grijii lui Apollo (ca să dea totuși o întrebuințare acestui încântător olimpian), dar el oferea puteri depline lui Dionisos, pe care îl considera singurul capabil să descopere Realitatea dincolo de Aparență. Și Nietzsche, care se pretindea inamicul iluziei, se îmbăta de iluzii în vreme ce eroul său, zeul instinctelor bete, supus în ciuda noii sale promovări forțelor Destinului, nu putea să formeze dincolo de aparența unui lucru decât alte aparențe, al căror patetic și adevăr oscilau după placul exaltării divine.

Or, Nietzsche resimțea cu siguranță înlăuntrul său că în ciuda sprijinului lui Dionisos el se împiedica de Realitate; orgoliul său nu putea tolera acest eșec. Împotriva obstacolelor blestemate el a lansat din toate puterile sale rafale de argumente — și ce importă dacă nu erau potrivite? Unul din aceste proiectile, îndesat de anateme, va sfârși totuși prin a rupe, a distruge vâlul aparențelor. Atunci vor fi eliberate de el, Nietzsche, Realitatea, imaginea autentică a Adevărului. Nu era aceasta acțiunea unui zeu?

„Sînt, scria el, aventurierul spiritului; rătăcesc în gîndirea mea, mă îndrept către ideea care mă cheamă“. Și mai tîrziu, la 14 decembrie 1887 (*Nașterea Tragediei*, prima sa operă a fost terminată în 1872), el adresează capelmaistrului Karl Fuchs această confidență: „După mine, tot ceea ce am scris ar trebui șters. În timpul acestor din urmă ani, vehemența agitațiilor mele a fost înfricoșătoare. Astăzi, în clipa în care trebuie să mă ridic iar, prima mea

sarcină este aceea de a mă transforma din nou, de a mă depersonaliza către forme mai înalte“.

Metamorfoza eului împlinită voit, pentru a atinge un sublim încă inaccesibil este o nobilă, o gravă operație condusă de toate facultățile spiritului și ale inimii și Nietzsche efectua numeroasele sale depersonalizări în chinul sufletului și trupului său. Acest regim de transformări multiple provocate de refuzul stărilor anterioare constituie o aventură care nu ar putea fi înțeleasă ca un exercițiu obișnuit.

Desigur alți autori înainte și după Nietzsche au fost victimele acestor schimbări, dar zigzagurile afirmațiilor brutale pe care le trasează gândirea nietzscheană, proprii să facă să tresară și să dezorienteze auditorii, au fost puse în sistem și imitate de către discipolii notorii și nenumărați submultipli ai maestrului. În mod special *folosirea permanentă a contradicției* a fost prevăzută de către artiștii teoreticieni și esteticienii „timpului nostru” drept metoda cea mai eficace pentru a se ajunge la *țelurile din care nu întrevedeau în mod strict nimic*. Cucerirea unei „noi arte”, despre care nu se știa absolut nimic și care totuși este decretată de dorit și sublimă, valorează în ochii lor sacrificiul mai mult sau mai puțin prelungit al artei și clarității critice.

Sub tutela maiestuoasă a lui Nietzsche, autori reputați, aproape toți de esență nietzscheană, în *cunoștință de cauză sau fără să o știe* au ridicat un monument al Contradicției. De pe acest promontoriu înalta contradicție s-a răspândit într-o infinitate de acțiuni. Datorită vulgarizării și utilizării automate a acestui principiu (necesar uneori în vederea căutării unei sinteze, dar totdeauna atât de periculos de mînit) s-a propagat și s-a menținut de la un capăt la celălalt al planetei moda „unui nu știu ce” care poate fi spus cu îndrăzneală, scris, apoi practicat în pictură și în sculptură de către „nu știu cine” și „nu știu cum” în aplauzele permanente, frenetice, monotone, ale colegiului internațional al cărturarilor „timpului nostru”. Aceste mijloace fac să apară ca derizorii procedeele subtile ale sofistilor de care Socrate își bătea joc.

Sfidarea evidenței care însoțește aceste exerciții determină unul din cele mai remarcabile aspecte ale Absurdului (Absurdul fără umor). Refuzul de a admite rațiunea face raționamentele imposibile. „Dialectica a murit!“ (S-ar putea spune parafrazînd pe Nietzsche) sub bătaia valurilor unei retorici extravagante, necontrolată. „Necontrolată! Nedirijată! exclamă un campion al «timpului nostru» o, prietene, să ne bucurăm! Iată-o în sfîrșit, expresia azvîrlită în stare pură fără ajutorul artei. Căci noi vrem arta pentru artă prin artă fără artă, discursul pentru zgomotul cuvîntului, voința dură de sufocare a voinței pe scurt, expresia eliberată...” — „Eliberată, foarte bine. Dar în ce scop? eliberată pentru bine? sau pentru nimic?” — „Ah, prietene, îmi ceri prea mult. Și de altfel puțin îmi pasă“. Or, se face că, printr-o disgrație specială mie îmi pasă.

În timp ce-mi pun această întrebare, îmi apar două umbre care se alungesc nemăsurat pe întreaga întindere a secolului XX — și mă plec ceremonios în fața masei întunecate a lui Nietzsche care poartă cu sine pe aceea a lui Dionisos. Dar această din urmă siluetă nu aparține zeului grec cu acest nume, așa cum ne asigură prefătorul în cărțile sale. Eu recunosc aici pe Dionisos primitiv, zeul sălbatic al organismului pe care Frigienii și Tracii îl adorați înainte de transformarea sa în climatul armonioasei Helade, înaintea popasului său la Delfi unde îl va proteja Apollo. Confuzia miturilor, creată de Nietzsche își au importanța sa, căci, fiind profesor de literatură elină, el totuși nu putea să se înșele asupra caracterelor foarte nuanțate ale celor doi Dionisos. O astfel de confuzie, conștientă sau nu, se înscrie în registrul propunerilor înnebunite și înnebunitoare ale ilustrului precursor al esteticii „timpului nostru“.

Este interesant să discernem în înnebunirea de tip nietzscheean partea de auto-impostură: Nietzsche înșelat grandios, grandilocvent, genial de către Nietzsche și prin acest fapt condamnîndu-se de bună voie cu o bucurie sălbatică la neliniștea perpetuă. Așa este (pentru oamenii care nu sînt

iremediabil zăpăciți sau satanici) unul din efectele fugii (către înapoi, puțin importă) din fața evidenței, provocată de revolta voinței pe care Orgoliul o stârnește contra Rațiunii. Fuga aceasta duce drept la Absurdul care, atunci când nu este însoțit de umor, este o înfundătură întunecată.

Socrate monstruosul (după Nietzsche)

De-a lungul labirintului convingerilor sale successive, Nietzsche susține un principiu constant pe care l-a anunțat încă din tinerețea sa în 1869, într-o conferință despre estetica Tragicilor greci: „Tragedia atică a căzut pentru că s-a izbit de un destructor, Socrate“. Și el afirmă că, pentru această faptă rea, Socrate a binemeritat cucuta. Astfel dintru început, Nietzsche denunța dușmanul principal al oricărui progres al gândirii creatoare: Socrate care personifică *Rațiunea*.

În cursul operei sale, Nietzsche îl acoperă cu injurii. Iată-le, luate numai din *Nașterea Tragediei*, câteva definiții ale „eroului dialectic al dramei platoniciene“: „Un demon care abia a apărut“. Este un monstru, pentru că la el „instinctul se relevă critic și rațiunea creatoare. Tară îngrozitoare, Socrate nu admitea contradicția și mai mult: „Puterea de a face o întoarcere asupra lui însuși era categoric refuzată acestui instinct impulsiv de logică, care apare la Socrate“. „Acest mistagog al științei“. El este „incapabil să găsească plăceri la vederea abisurilor dionisiene“.

De fapt, Nietzsche nu a putut îndura optimismul, rațiunea justă și ironia blândă a lui Socrate din care el a făcut unul din cei doi piloni, pilonul odios al teoriilor sale.

Și totuși... Brusc, în mijlocul unui rechizitoriu elocvent și în legătură cu Euripide pe care el îl asociază cu „demonul distrugerii“ (să se citească: Socrate), Nietzsche lansează această sentință a lui Anaxagora unul din filozofii săi preferați: „La început era haosul; apoi a apărut rațiunea și a creat ordinea“ și el salută pe Anaxagora ca „primul care și-ar fi păstrat rațiunea sa în mijlocul beției generale“.

Această declarație a lui Nietzsche ajunge, ea însăși, să răstoarne doctrina sa esențială, bazată pe binefacerile orgiasmului dionisiac.

Și totuși... înainte de a-l copleși cu sarcasme pe Socrate pe patul lui de moarte, Nietzsche scrie în *Vesela Știință*: „Admir înțelepciunea și curajul lui Socrate în tot ceea ce a făcut, zis... și în ceea ce nu a zis. Acest demon din Atena, iubitor și batjocoritor, acest vrăjitor de șobolani¹ care a făcut să tremure și să suspine cei mai impertinenți dintre tinerii bărbați nu a fost numai cel mai înțelept dintre guralivi, el a fost de asemenea mare în tăcere. Mi-ar fi plăcut ca el să nu contrazică acestea în ultimele momente ale vieții sale... Poate că a lipsit un grăunte de generozitate acestei virtuți supraabundente“. Acest gen de dispută și continuitatea agresiunii îndreptată împotriva lui Socrate (de știut *Rățiunea*) demonstrează relațiile de intimitate furi-oasă, chiar amoroasă pe care el le întreținea cu divinul Atenian și principiul său.

Pe urmele lui Socrate, Nietzsche aruncă laolaltă, la gunoi: religiile (mai ales creștinismul) și tot ce mai înțelegem noi sub semnul Binelui.

În ce privește pe Platon, el îi dăruiește, nu se știe din ce cauză, indulgență, cu toate că pînă la sfîrșit, la capătul răbdării, el îl tratează drept „Cagliostro“. Cu toate acestea în 1881, el a scris: „Cînd vorbesc despre Platon, despre Pascal, despre Spinoza și despre Goethe știu că sîngele lor curge în vinele mele... și sînt mîndru de tot ceea ce a fost omenesc și sînt mîndru să vorbesc despre aceasta cu toată sinceritatea“. O zei ai Olimpului! Cum să se simtă o picătură din sîngele acestor Înțelepți în venele marelui preot al culturilor orgiastice!

Dar să ne întoarcem la eroul principal al tragediei nietzscheene, devenită tragedia esteticii „timpului nostru“.

¹ Efect al unei curioase reminiscențe: în prefața uneia din ultimele sale cărți, *Crepusculul idolilor*, Nietzsche se descrie în acești termeni: „pentru mine, vechi psiholog și vînător de șobolani care izbutește să facă să vorbească ceea ce ar dori să rămînă mut ...“. Or arta de a „moși“ ființele aparține de fapt lui Socrate și iată că Nietzsche se fălește cu calitatea adversarului său (n.a.).

Dionisos, eliberatorul

Dionisos reprezintă pentru Nietzsche esența cea mai pură a Greciei antice¹ pe care Titanul secolului XIX o consideră drept cea mai înaltă civilizație pe care ar fi cunoscut-o lumea.

Arta lui Dionisos, scrie el, este „arta eliberată de forme, muzica“ în timp ce Apollo asociat și antagonic lui Dionisos în lumea greacă „stăpânește arta plastică făcînd să strălucească aparențele“. Să păstrăm în memorie această excelentă distincție. Și el își dezvoltă astfel teoria sa:

„S-ar putea recunoaște în Apollo imaginea divină și splendidă a principiului individuației prin gesturile și privirile căreia ne grăiește toată bucuria și înțelepciunea «aparenței», deodată cu frumusețea sa“.

În schimb, se opune: „starea dionisiacă pe care am înțelege-o încă mai bine prin analogie cu *beția*“. Grație acestei stări: „Omul nu mai este artist, el a devenit operă de artă: puterea estetică a întregii creaturi, pentru cea mai înaltă beatitudine în cea mai mare satisfacție a Unului-primordial, se revelează aici în fiorul beției“.

Și într-un alt splendid avînt, Nietzsche reia cuvintele din *Oda Bucuriei* de Schiller din care Beethoven și-a făurit partea corală a celei de a IX-a Simfonii: „... și, sub loviturile daltei artistului lumilor dionisiace, răspunde strigătul Misterelor din Eleusis: *Îngenunchiați prosternate milioane de ființe! Lume, presimte-ți creatorul!*“ (În concepția lui Nietzsche, negator al lui Dumnezeu, Creatorul nu poate fi decît Dionisos.)

Nimic nu părea mai natural și mai fecund decît sinteza Apollo-Dionisos, propusă în primele pagini ale *Nașterii Tragediei*. Or, Nietzsche nu putea admite mai mult de atît, o alianță mai bine cîntărită atunci cînd era vorba de eroul său preferat. Și el a desfăcut foarte iute cea mai justă asociație.

303 ¹ Aceasta este o concepție proprie lui Nietzsche pe care mărturiile istoriei o resping cu ușurință (n.a.)

„Cu toate acestea Apollo n-a mai putut trăi fără Dionisos /.../ Muzele artelor „aparenței“ au pălit în fața unei arte care proclama adevărul în beția sa; seninătății olimpice înțelepciunea lui Silen i-a strigat: „*Nenorocire! Nenorocire!*“! Individul, cu toată cumpătarea și măsura lui, s-a prăbușit de la sine însuși în uitarea stării dionisiace și a uitat preceptele apolinice. *Nemăsuratul* s-a dovedit adevăr, conflictul sentimental, extazul născut din durere a fișnit spontan din inima naturii. Și astfel s-a întâmplat peste tot unde a pătruns spiritul dionisiac, influența apolinică a fost zdrobită și anulată.

Aceasta se vede, acum este un lucru îndeplinit: Apollo este aproape îndepărtat. În prima sa carte, Nietzsche nu vorbește încă de Rațiunea pe care o menține, pentru moment, în străfundurile Hadesului, în tenebrele pestilențiale pe care ea le merită, după părerea lui. El oferă totuși o primă de consolare memoriei lui Apollo recunoscându-i spiritul în țepeneala măiestuoasă a artei dorică și în concepția dorică despre lume“ care, se grăbea Nietzsche să remarce, datorează totul spiritului dionisiac, căci numai grație luptei purtată împotriva acestuia din urmă „a putut trăi și dura o artă (arta dorică) atît de mîndru dură, atît de masiv închegată, o educație atît de războinică și atît de aspră, un principiu de guvernare atît de crud și atît de brutal“.

Astfel principiul *Voinței de Putere*, drag lui Nietzsche — care este o amplificare implacabilă a Voinței de a Trăi schopenhauerian — se stîrnește în uragan la începutul operei sale, urmat de concepte de luptă, de război, de cruzime, de forță neîndurătoare.

Este sigur că Apollo singur nu ar fi putut crea atît de perfect. Dionisos îi transmite energia *iluminărilor*. De aceea Dionisos partenerul său natural nu trebuia să fie considerat drept dușmanul său declarat și ca învingătorul său *absolut* — altfel ar fi apărut o ruptură în echilibrul Operei de frumusețe, care le este comună.

Discipolii lui Nietzsche și-au pus ei oare vreodată întrebarea: ce ar fi făcut Dionisos fără Apollo, maestrul armoniilor și al puterii creatoare de forme? Fără sprijinul simțului măsurii, Dionisos s-ar îndrepta împleticindu-se către disproporție (care este un principiu al haosului), mai în voie către disproporționat (luat în sensul amplificării inspirației creatoare și a armoniei complete)—și de aici s-ar situa departe de justetea proporțiilor. (Este probabil că Apollo însoțește deseori pe Dionisos în actele visului, căci spectacolele care se desfășoară aici, chiar cele mai nebunești, nu produc imagini de neconceput).

Haosul (conform viziunii pe care o avem din natură) reunește condițiile conjugate ale disproporționatului în disproporție, adică a informului (pentru înțelegere), a neorganizatului, a nestructuratului. Or, în nenumărate împrejurări, Nietzsche face să se înțeleagă că aceste condiții reflectă anume aspirații superioare ale eroilor săi.

Disproporția a devenit în definitiv calitatea apreciată de către „novatorii timpului nostru”; ei pretind să ne demonstreze valoarea ei cu ajutorul mijloacelor măsurii, ceea ce ne aduce un surplus de încurcătură. Oricum ei ne prezintă *informul* și *absurdul* în artă drept soluțiile *micilor* lor exagerări, sub forma sfidărilor artificiale mai degrabă sub-nietzscheene.

O, Nietzsche, vizionar fără măsură, teoretician îndurerat al disproporției, poet imens, Apollo pe care l-ai ofensat inutil te-a copleșit totuși cu binefaceri.

Grecii erau un popor excepțional deoarece, spune Nietzsche, „era predispus la durere“, dar, adaugă el, acest popor n-ar fi putut suporta existența „dacă nu ar fi contemplat în zeii săi imaginea cea mai pură și mai strălucitoare /.../ La lumina limpede a soarelui acestor zei de lumină, existența apare ca demnă în sine de efortul de a trăi și adevărata *durere* a oamenilor homerici apare atunci când ei sînt lipsiți de această existență și înainte de orice, de a se gândi la moartea apropiată; astfel încît se poate spune acum, răsturnînd cu-

getarea lui Silen, „că pentru ei cel mai rău lucru este o moarte rapidă și, numai în al doilea rînd, de a trebui să moară într-o zi“.

Nietzsche reproșează amarnic aici grecilor de a fi învins miturile cele mai întunecate (scumpe inimii lui) „cu ajutorul acestei *lumi intermediare* și estetice a zeilor olimpici.“ Iată unul din atacurile împotriva lui Apollo, stăpîn al lumii formelor și aparențelor.

Or, în schimb, Nietzsche propune generațiilor de oameni puternici ai viitorului, mesajul pur al lui Dionisos. El îl pune pe Silen, însoțitorul zeului extazului să-l pronunțe. Silen capturat de regele Midas este supus torturii. „Regele, scrie Nietzsche, l-a întrebat care era lucrul pe care omul trebuie să-l prefere oricărui alt lucru și să-l considere mai presus de orice. Imobil și încăpățînat, demonul rămînea mut, pînă cînd în cele din urmă, constrîns de învingătorul său, a izbucnit în rîs și a lăsat să-i scape aceste cuvinte: „Rege efemer și mizerabil, copil al hazardului și al necazului, pentru ce mă forțezi să-ți dezvălui ceea ce ar fi mai bine pentru tine să nu știi niciodată? Ceea ce tu trebuie să preferi înainte de orice este imposibilul: este să nu te fi născut, să nu *fii*, să fii *neant*. Dar după aceasta ceea ce poți dori mai mult — este să mori curînd“.

Astfel, la chiar începutul primei sale mari lucrări, Nietzsche (fără îndoială deja solicitat de un concept al religiilor hinduse) lansează acest apel care va fi laitmotivul uneia din doctrinele sale, contradictorii între ele: ceea ce trebuie să preferi înainte de toate este de a fi neant.

El mai lasă să se întrevadă decepția sa asupra „voinței helenice, cea care cu ajutorul mirajului frumuseții (adică *lumea intermediară* olimpică) a combătut aptitudinea pentru suferință, această filozofie a răului și a durerii, apanaje corelative oricărui instinct artistic.

Or, zece ani mai tîrziu, el ne mărturisește că (am menționat-o mai înainte) sîngele lui Platon, al lui Pascal, al lui Goethe curge în venele sale de om mîndru de a fi uman, uitînd că acești mari oa-

meni căutau *seninătatea* pe care el o disprețuia, în timp ce repudiau „acea filozofia a răului și a durerii“, din care el și-a făcut plăcerea supremă.

Și iată că conceptul său pesimist este reluat sub forma diverselor filozofii ale neliniștii, o neliniște provocată de Absurd, care rezultă dintr-o inextricabilă învâlmășeală de contradicții și de confuzii. Așa este una din adaptările exemplului nietzsche-nian, de uz curent la gânditorii „timpului nostru“

„Wohin? ” Încotro?

Prima lucrare capitală a lui Nietzsche, *Nașterea Tragediei* sau *Helenismul și Pesimismul* ar merita să fie denumită: „Nașterea tragediei lui Nietzsche sau Orfism și Pesimism“. Adevărata dezbatere, care opune pe Dionisos lui Apollo, privește în mod esențial lupta pe care Instinctul brut o duce împotriva Rațiunii, și adevărații protagoniști ai tragediei sînt Nietzsche și Socrate.

Țelul urmărit de solitarul de la Sils-Maria este aneantizarea conceptului socratic și platonician care a contribuit la formarea civilizației mediteraneene (care s-a răspîndit în întreg Occidentul) pentru a-i substitui conceptul Nietzsche-Zarathustra-Dionisos și Dionisos va fi mai apoi confundat cu Antecrist.

De-a lungul primei sale cărți se simte deja o neliniște. Nietzsche nu întrevide cum să învingă mai abil rațiunea cu mijloacele rațiunii; el se irită, deoarece pentru a-și atinge țelurile sale se știa condamnat să se slujească de rațiune! Or, el nu se simte în largul său decît în violență — atunci el se crede învingător și rîde în hohote cînd aburii anatemei îl înalță pînă la delir. Iată acea stare în care el se crede liber pentru totdeauna (liber de ce? dacă nu de el însuși). Presupun că generalizînd, el a asociat noțiunea de eliberarea speciei umane cu practica extazului (ceea ce este o atitudine gnostică) și a fost în mod necesar condus să aleagă din lumea miturilor, ca eliberator suprem: pe Dionisos, zeul beției orgiastice a extazurilor, care obligă pe discipolul său Silen să strige: „*Nenorocire! Nenorocire!*“

Ah, ne asigură Nietzsche, să ne lăsăm conduși de Dionisos pentru a dobândi curajul înțelept de a privi în fața noastră o „lume abominabilă“ și să denunțăm tulburările datorită acțiunii a ceea ce gândirea socratică socotea drept frumos, just, bine. Ar mai trebui suprimat pragul individuației și să se atingă Unul primordial care este, după ideea lui Nietzsche, principiul dionisiac. Da, să ne lăsăm cuprinși de mitul Tragediei prin care „ea știe să arate în persoana eroului tragic eliberarea de dorința apri-gă de a trăi această viață și de a sugera cu un gest dojenitor ideea unei alte existențe și a unei bucurii mai înalte întrevăzute de eroul luptător și pentru care el se pregătește, nu prin victoriile sale, ci prin înfrîngerile și ruina sa“.

Deci, vedem aici eroul care intră bucuros într-o altă existență prin înfrîngerea și ruina lui. În altă parte (în suita operei) Nietzsche îl face să pătrundă în același lăcaș prin victorie. Într-alt loc el oferă eroului luptător: vidul. Esențialul, spune maestrul, este de a „se abandona direct unui sentiment orgiastic de libertate“. Dar o dată instinctele complet eliberate cum vor acționa ele? Vor fi ele destructoarele armoniei? este ceea ce se va întâmpla dacă nu se vor asocia cu o rațiune dreaptă, sau dacă, rebele înveterate, ele vor câștiga o a doua victorie care elimină orice rațiune. Nietzsche se întreabă; incertitudinea îl copleșește uneori, oh! nu pentru multă vreme. La fiecare din chemările sale adresate lui Dionisos, el se îmbuibă de energie extatică, hrană sublimă și astfel supraîncărcat el strigă oamenilor slabi Voința sa de Putere ca să-i facă războinici, puri, independenți, apti să evolueze deasupra mlaștinilor „lumii abominabile“. El își reia fără încetare teza sa grea de contradicții, de blesteme și de asigurări nebunești care promit când hegemonia terestră, când neantul — neantul prezentat uneori ca o favoare și alteori ca o pedeapsă.

Astfel s-au născut una dintr-alta scrieri, toate înzestrate cu trăsătura orgoliului său legitim de poet. Exigența i-a crescut cu anii, de asemenea vivacitatea și accentul său despotice. Ultima sa carte

Căderea Idolilor este un monument de imprecății. Efectuînd *transmutația* valorilor imanente ale umanității el exultă de bucurie și își copleșește oponenții de oprobriu. Gîndirea sa se înalță — pusee de febră — în timp ce el împlinește masacrul celor mai eficiente calități. El are sentimentul de a fi doborât definitiv pe monstrul Socrate. Dionisos fie lăudat! Dar încă o dată încotro să ne îndreptăm acum? Răspuns: dincolo de orice și de Totul, bineînțeles. Dar cum să ne mișcăm în această regiune necunoscută fără ajutorul spiritului explorator al Rațiunii? Nu mai există nici măcar recurgerea la Dumnezeu, căci Nietzsche, ajutat de oamenii noi, l-a ucis. Această ispravă, el o proclamă de mai multe ori și mai cu seamă în *Vesela Știință* prin vorba unui nebun shakespearian care în plină zi, cu o lanternă în mînă, exclamă sărind mereu: „Dumnezeu a murit! Dumnezeu rămîne mort! Noi sîntem cei care l-am ucis! Cum ne vom consola noi, ucigașii printre ucigași. ... Măreția acestui act este prea mare pentru noi. Nu trebuie oare să devenim dumnezei noi înșine pur și simplu pentru a părea demni de ea? N-a existat niciodată o acțiune mai grandioasă, și oricine ar fi cei care se vor putea naște după noi vor aparține din cauza ei unei istorii mai mari cum n-a mai fost pînă acum nici o altă istorie!“

În altă parte, el își precizează dorința: „De fapt cînd ni se spune nouă filozofilor și spiritelor libere: Bătrînul Dumnezeu e mort ... noi gîndim: «În fine, orizontul este deschis, ne putem lansa cu orice risc; în sfîrșit toate sfidările cunoașterii sînt permise acum»“.

Or, gîndește Nietzsche, oamenii vor deveni zei dacă ascultă *zeul* instinctelor, al muzicii, al beției și al distrugerii. Tot în acest sens își pregătește el notele pentru *Voința de Putere* și încă o dată, după asalturile lui formidabile contra lui Dumnezeu, a Rațiunii, a Moralei el tot nu-și simte izbăvirea, către cine, către ce să se îndrepte și mărturisește lui Peter Gast (în 1887): „Această tensiune nu a făcut decît să-mi arate foarte limpede că sînt o ființă instabilă, că într-o noapte de furtună eu pot să fiu vînturat. Cățarat sus, foarte sus, dar în veș-

nica vecinătate a pericolului — și fără răspuns la întrebarea: *Wohin* (încotro?)“.

Cîteva luni mai tîrziu, în aprilie 1888, el a scris: „Dați-mi nebunia, locuitori ai cerurilor; nebunia pentru ca în sfîrșit să cred în mine“. Vail prima parte a acestei dorințe îi va fi curînd complet împlinită.

Spaima de vid, de nimic, continuă după fiecare din tulburările sale. În 1883, el scria: „Aceasta este teama mea și anume că privirea mea se avîntă către culme în timp ce mîna mea ar vrea să se agațe și să se susțină — în vid!“. Pentru a se susține ar fi fost nevoie de cîteva valori de armonii mediteraneene și socratice — ori el le-a negat și ca o consecință mai fatală el le va distruge și la discipolii săi mediteraneeni. Overbeck, la începutul carierei de scriitor a lui Nietzsche, a presimțit nenorocirile pe care prietenul său și le-a rezervat : „Să surpi într-una temelia pe care stai aceasta aduce cu sine consecințe grave“.

În septembrie 1888 (ultimul an al vieții sale conștiente) la Sils-Maria, Nietzsche a scris în cîteva zile *Crepusculul Idolilor*, sau o *Filozofie cu ciocanul*. Acolo el își puna iar întrebarea care îl irită: ce mai rămîne? El face bilanțul acțiunii gîndirii sale: „Lumea adevăr“ am abolit-o: ce lume ne mai rămîne? Poate că lumea aparențelor? Dar nu! *cu lumea adevăr am abolit lumea aparențelor!*“

Nu-i rămîne decît nimic? Nu, nimic nu-i rămîne stăpînului uraganului. Un an după această constatare, Nietzsche va fi învins de boala sa mentală. La întrebarea capitală care îl bîntuia nu va ști să mai răspundă decît: *există nimicul*.

La 30 septembrie 1888, el a terminat la Torino *Anticristul*, prima carte din *Transmutația tuturor valorilor*. (Celelalte volume nu au mai apărut). *Anticristul*, în spiritul său, este Dionisos. Pagini fremătătoare, avalanșe de gînduri destinate să zdrobească Rațiunea, Creștinismul, etc. — precipitații de aversiuni și de principii care i-au populat viața — Apoteoză. El ridică ultimul rug. El identifică „tărîmul de dincolo“ cu neantul. El spune: „... Tot ceea ce se află în instincte este binefăcă-

tor, vital, tot ce promite viitorul trezește acum bănuiala. Să trăiești în așa fel încât să nu mai vezi rațiunea de a trăi, *aceasta* devine acum rațiunea vieții. La ce bun spiritul public și la ce bun încă recunoștința pentru origini și strămoși, la ce bun să colaborezi, să ai încredere, să te ocupi de binele general și să-l încurajezi? ... Câte *tentații* atâtea abateri de la *calea dreaptă*“.

NEANTUL. NIMICUL. Pentru că numai neantul domnește, la ce bun toate aceste zbateri pe care Nietzsche le declară urgente și necesare? Să cucești nimicul, neantul? Să fie oare aceasta tema speranței și lecției sale? Să fie punctul de aplicare finală a Voinței de Putere? Să fie natura Unului — primordial pe care el l-a căutat cu frenezie?

Dacă este astfel, pentru că totul este nimic sau devine nimic, pentru ce să mai acționezi, să vociferezi și să *scrii*, să *pictezi*, să *sculptezi*? Pentru ce să te obosești să îndeplinești transmutația valorilor? La ce servește „ciocanul“ filozofiei nietzscheene? Poate un ciocan să distrugă nimicul? Neantul nu are nevoie de sprijin.

Dar poate că, o gânditori ai „timpului nostru“ de pe întreaga planetă și toți ceilalți foarte subtili partizani ai falselor abstracții în estetică, găsiți voi *rațional* și conform gustului nietzscheean să fie exploatat nimicul, să se construiască o mare industrie internațională a neantului și să se organizeze marea noastră de produse a celei mai fabuloase confuzii intelectuale din toate timpurile. Într-adevăr, iată o operă de artă „senzațională“. Or, eu cred că dacă Nimicul ar putea acționa el v-ar reduce la nimic pentru a vă fi atinse demnitatea — cu sau fără ciocan nietzscheean.

Nietzsche totuși ...

Daniel Halévy lămurește caracterul contradicțiilor eroului său printr-un pasaj dintr-o scrisoare pe care acesta, la vârsta de 18 ani, a adresat-o mamei sale. El denunța în ea dezacordul aspirațiilor sale juve-

mi se pare că eu caut cuvinte pentru o melodie care este în mine, și o melodie pentru cuvinte care sînt în mine; iar melodia și cuvintele amîndouă în mine, nu vibrează ca și cum ele ar emana din același suflet. Aceasta este împărțeala mea!

Probabil că acest dezacord în ființă conduce către stranii opoziții în operă care fac să se remarce în aceste două părți: una optimistă și rațională, se sprijină pe rațiune și apără valorile permanente, ale umanității. Anumite maxime ivite din acest fond par că vor să corijeze invențiile bizare izvorîte din cea da a doua zonă, care este, din păcate, de departe cea mai bogată, importantă și spectaculoasă. Ea reprezintă imensul domeniu irațional, pesimist, baroc și vulcanic (întocmai cu cel al esteticii „timpului nostru”) în care Nietzsche face să domnească un anumit Dionisos croit pe măsura sa.

O antologie care ar pune în evidență cugetările senine ale titanului destructor ar merita să fie realizată și apoi să fie oferită discipolilor săi.

Să încercăm să dăm o idee despre acest crepuscul ideal consacrat celor mai clare viziuni ale pelerinului solitar de la Sils Maria, transcriind cîteva maxime.

În *Vesela Știință*, Nietzsche insistă asupra utilității *experienței* și a *faptului moral*: „Limite ale Domeniului Moral. — Noi construim imediat noua imagine pe care o vedem cu ajutorul vechilor noastre experiențe după gradul lealității noastre și a spiritului nostru de dreptate. Nu există evenimente decît morale, chiar și în domeniul percepției simțurilor” (Sublinierea ultimei fraze îmi aparține).

Iată că acest revoluționar înăscut conchide asupra goliciunii transformărilor: „Am repictat toate din nou, nu încetăm să le rezugrăvim dar ce putem împotriva splendorii coloraturilor acestei bătrîne virtuoașe!... Mă refer la bătrîna umanitate.” Or, el nu încetează pe alocuri, să defăimeze această splendoare.

Nu este oare extraordinar să-l auzi denunțînd cel mai mare pericol, acela care rezultă din privarea de rațiune — această rațiune pe care nu încetează să o atace în opera sa. El scrie deci: „Dacă nu ar

fi existat dintotdeauna o majoritate a oamenilor care să-și facă mîndria, datoria lor, virtutea lor din disciplina spiritului și „rațiunea“ lor, prieteni ai „bunului simț“ care să se simtă răniți și umiliți de cea mai modestă fantezie, de cel mai mic exces de imaginație, umanitatea s-ar fi năruit de mult. Nebunia, pericolul ei cel mai mare, nu a încetat de altfel să planeze asupra ei, nebunia gata să izbucnească... adică iruperea legii bunului plac în materie de sentiment, de senzații vizuale sau auditive, dreptul de a te bucura de neînfrînarea spiritului și de a găsi plăcere în nesocotința umană. ... Căci tocmai disciplina spiritului este aceea care a ocrotit umanitatea, ... dar instinctele care o combat sînt încă atît de puternice încît, în definitiv, nu se poate vorbi decît cu foarte puțină încredere despre viitorul umanității ... este nevoie de *proslia virtuoasă*, este nevoie de neclintiți bătaioși cu spirit *leneș* pentru ca acei credincioși ai marii credințe generale să rămînă laolaltă și ca dansul să poată continua: este o primă necesitate aceea care îl conduce și îl reclamă. *Noi, noi sîntem excepția, pericolul, trebuie să fim mereu în defensivă. Fie! există într-adevăr ceva de spus în favoarea excepției cu condiția ca ea să nu vrea vreodată să devină regulă*“.

Aceste cuvinte ale lui Nietzsche condamnă îndelungata acțiune pe care el a dus-o împotriva măsurii și rațiunii atunci cînd el o confundă pe aceasta cu mediocritatea. Cu toate acestea el nu se poate împiedica, chiar și aici, să exagereze. La sfîrșitul acestui pasaj, unde, conștient sau nu, el deplînge în mod ciudat efectele propriei sale doctrine, noi întîlnim o exagerare intențională: Pentru ce acest ostracism subit împotriva *excepției* (pe care în altă parte vrea să o generalizeze). Există excepții glorioase care sînt fecunde; tocmai ele sînt cele care stimulează *spiritele leneșe* și redresează *proslia virtuoasă*; ele pot servi de modele generale și pot face să progreseze civilizația *dacă se potrivesc cu natura umanității*; ele vor fi în schimb nebunii sterile dacă ele contrariază sau vor să forțeze peste măsură natura umanității. Dar mai este posibil ca, în extrasul

tzsche să ne fi dezvăluit trezirea conștiinței sale (fugitivă): și anume că excepția pe care el a reprezentat-o, nu este „omenească, prea omenească”.

Nici unul din partizanii lui Nietzsche n-a avut ideea să scoată foarte tare în relief argumentele pe care mentorul lor le-a avansat în favoarea dreptei judecăți; dar este comod să credem că ei au raportat asupra ansamblului irațional al lucrării calitatea rațională care evidențiază anumite fragmente izolate și ca și pierdute în întregul ei. Acesta este unul din procedeele clasice ale sofismului de largă uzanță în ceea ce am convenit să numim estetica „timpului nostru”.

Supraomul

Voi încerca să dau o imagine generală a tragediei concepută de Nietzsche, prezentînd cîteva din propunerile sale esențiale, de ordin moral; ele își au tot atît de bine locul în domeniul creației de Artă. În cursul unui extraordinar „Mister” care dezvăluie o nouă religie și o nouă etică, autorul se contopește cu cele două personaje remarcabile ale sale: Zarathustra vizionarul, apostolul, și Dionisos — Anticristul, zeul zeilor, dăruitorul sacrei beții.

Caracterul general al spectacolului este apocaliptic. Prima parte a Apocalipsului a început cu Socrate; ea trebuia să ia sfîrșit cu ivirea Supraoamenilor. Nietzsche lasă să se înțeleagă că din nenorocire, supraoamenii nu vor putea împiedica distrugerea totală a cărei prevestire va constitui neagra substanță a celei de a doua faze a Apocalipsului nietzscheean; această parte din program constituie de fapt prevestirea năruirii Europei, a civilizației, a lui Dumnezeu, a creștinismului, a simțului moral etc. Or, aceste peripeții se vor desfășura cu concursul prețios al acestor noi minuni: supraoamenii. Nu este deci edificator, emoționant și consolator?

Înainte de Socrate era deci, după Nietzsche, Vîrsta de Aur a Greciei Tragice; un Dionisos (nietzscheean) guverna acolo ca stăpîn. Or șiretul și perfidul Atenian (Socrate) simbol al Rațiunii,

I-a ucis pe Dionisos (adică a stins influența zeului orgiasmului). Rezultatul crimei: decăderea Tragediei antice — oamenii adăpîndu-se cu minciuni. Această deplorabilă stare de lucruri este evocată de o „apocalipsă“ a lui *Zarathustra* din care iată un pasaj:

„Într-adevăr, prietenii mei, merg printre oameni ca și printre resturi și membre de om! Aceasta este pentru ochiul meu, lucrul cel mai înspăimîntător: să văd oamenii sfărîmați și împrăștiți ca și cum ar fi azvîrliți pe o cîmpie de carnagiu. — Și cînd ochiul meu fuge din prezent către trecut el găsește întotdeauna același lucru: resturi, membre și întîmplări îngrozitoare — dar nici urmă de oameni! — Prezentul și trecutul pe pămînt — vai prietenii mei! — iată pentru mine lucrurile cele mai insuportabile; și n-aș putea trăi dacă n-aș fi un vizionar a ceea ce fatalmente va să vină“.

Or, viziunea a ceea ce va să vină, așa cum o prezintă Nietzsche, în *Vesela Știință* este într-atît de haotică încît ea nu duce deloc la dorința de a trăi, orice ar spune *Zarathustra*.

Cu toate acestea, Nietzsche admite că din gheena postsocratică s-au ridicat cîțiva oameni cu totul admirabili. Ei sînt războinici, cruzi, prieteni ai artelor și modelul a cărui perfecțiune o semnalează nu este altul decît Cesare Borgia, monstru 100% senzațional, căruia Machiaveli i-a făcut portretul robot în cartea sa edificatoare: *Principele*.

Mereu întreprinzător Nietzsche se scufundă în Infernul trecutului și al prezentului, în care se consumă „oribilul existenței individuale“.

Scîrbit de o lume care se complăce în putrezi-ciunea socratică el vrea să întreprindă regenerarea ei cu *forța*. Cuvîntul originar *bine* spune el este *domus* care vine de la *duonus* adică războinic. Trebuie deci să fie suscitată o rasă de războinici: aceștia vor fi supraoamenii.

Ei vor avea de luptat împotriva sclavilor Atenei, împotriva lui Platon, a preoților Caldeei și ai Egiptului, a liberilor romani, dar vai mai ales: împotriva lui Dumnezeu, Hristos împreună cu creștinismul și Socrate (care este Rațiunea). Supraoamenii vor

duce un război fără milă. Luptele lor le vor aduce sclavi, „căci fără de sclavi, noi vom pieri“.

Astfel, Nietzsche a creat „supraomul care spune da vieții“, „marele om rival al marii naturi“ (această din urmă formulă este de reținut).

El enunță titlurile copiilor învingători care se vor naște din gândirea lui. Aceștia vor fi, previne el, „barbarii secolului XX“, primii dintr-o rasă dominatoare care „nu poate avea decît origini înfricoșătoare și violente“. El știe și proclamă că vor veni și vor da cu siguranță ascultare voinței sale. Astfel, înainte de vreme, el îi incită, îi încurajează, îi flatează, le suscită sentimentul de hegemonie; el îi asimilează propriei sale esențe și scrie: „noi“ atunci cînd îi definește:

„Noi vrem să devenim ceea ce sîntem, oamenii noi, oamenii unei singure credințe, incomparabili, acei care își prescriu legile ei înșiși, acei care se creează pe ei înșiși ...“ „... noi, cei fără frică, noi care sîntem spiritele superioare ale epocii, cunoaștem îndeajuns această superioritate pentru a ști că ea nu are nimic de temut în epoca noastră ...“ „Noi cei noi, cei fără nume, oamenii dificil de înțeles, noi, copii veniți înainte de vremea unui viitor încă improbabil, noi avem nevoie pentru a atinge ținte noi, de un mijloc care să fie nou, avem nevoie de o nouă sănătate mai sigură, mai rezistentă, mai întrepidă, mai voioasă, cum n-a mai fost o alta vreodată“ etc.

Cuvinte vrăjite care promit omului puterea zeilor. Ce seducție pentru amorul propriu al unei ființe mijlocii înzestrată cu puțină exaltare și cu vagi facultăți de meditație. „Să fie greu de înțeles“, să devii un „barbar al secolului XX“, vor fi deci gajurile unei superiorități! Pentru a le dobîndi, ar fi suficient să dea ascultare prescripțiilor maestrului. Socotind bine, acestea nu sînt greu de urmat.

Maestrul a demonstrat cum pot fi purtate noile războaie spirituale — adică: „cum se filozofează cu ciocanul“. El a scris în notele sale: „Trebuie să facem o încercare cu adevărul! Și dacă adevărul trebuie să distrugă umanitatea, ei bine, fiel Eu v-am pus în mîna ciocanul care trebuie să lovească oame-

nii; loviți! Da, operația este simplă: este suficient pentru a o începe să se spargă *tablele valorilor* pentru a le substitui cu „noile table de valori care ne sînt proprii; și să mai încetăm să despicăm firul în patru în legătură cu „valoarea morală a actelor noastre“.

Cît de ușor și simplu este deci aceasta. Să spargem, să spargem, bunii mei prieteni întru estetică, să spargem totul. Să ne arătăm demni de titlul nostru de supraom. Cu o nouă voioșie, să ne aruncăm în *Nimic* — și fie ca binecuvîntarea lui Nietzsche să ne însoțească.

Jargonul steril al unor pictori

Atunci cînd unii autori (științifici și mai ales filozofici) scriu studii extrem de specializate, ei sînt determinați să utilizeze un *jargon*, limbaj particular care nu este înțeles de persoanele nepregătite pentru cunoștințele tratate. Or, adeseori *jargoane artificiale* sînt suscitade pentru a disimula nepuțința de a gîndi clar și chiar de a se exprima tot astfel. Acestea sînt alibiuri admise și aplicate de bunăvoie chiar admirate de către unele secte de intelectuali moderni. Nu trebuie să se confunde demonstrarea dificilă a unei probleme pusă net, care obligă lectorul la reflecția susținută și expunerea în mod necesar obscură a unei întrebări absurde printr-un jargon care sfidează orice fel de reflecție.

„Jargonul steril“ era altădată cantonat în text și în cuvînt. De șaizeci de ani încoace el s-a introdus în lucrările de pictură și de sculptură. Aici este un fenomen nou. El este însoțit și simplificat, bineînțeles, de jargonul de o confuzie tot atît de neproductivă a scriiturilor și discursurilor consacrate esteticii.

Un jargon steril se concepe cu greu în opera de artă plastică deoarece ea, prin definiție și destinație se adresează simțurilor tuturor oamenilor de pe pămînt înainte de a solicita totodată elaborările lor cerebrale. Este necesar deci ca tabloul sau sculptura să provoace foarte iute o comprehensiune sensibilă a lucrării, dacă nu totală (ceea ce este

imposibil) cel puțin parțială, după natura percepției spectatorului. Or, jargonul steril al picturilor așa-zise „abstracte” și al celor al deformărilor abuzive derutează simțurile și înțelegerea oamenilor, care nu mai înțeleg nimic în ciuda tuturor eforturilor lor (de notat că în cursul acestor eforturi, senzațiile primite de simțul văzului sînt complet rupte, apoi dominate de travaliul intelectual al spectatorului descumpănit care caută să-și explice semnificația picturii care-l sfidează).

Poate că-mi veți obiecta următoarele: „Cum! vă mai preocupați încă, cu o încăpăținare regretabilă de această masă care altă dată era numită „umanitate” — în timp ce uitați că astăzi există din fericire supraoameni care posedă cheia „universală” a jargoanelor sterile, create de ei pentru a ne eleva spiritualmente, pentru a ne face mai tari”.

De fapt, supraoamenii, mlădițe privilegiate ale viței nietzscheene, se străduiesc să transforme „omul actual” deoarece Nietzsche, farul lor spiritual asigură: „Cum să ne mai satisfacă de acum înainte *omul actual* într-o epocă în care: „... ne găsim în fața unui tărîm neexplorat, ale cărui limite nici un ochi nu le-a zărit”. Revelația tărîmului de dincolo a acestor limite se cuvine supraoamenilor, după zisa din *Vesela Știință* (una din cărțile cu maxime ale lui Nietzsche).

La ce bun claritate? Pentru ce căutarea unei certitudini? Nu însuși maestrul a scris în notele sale pentru *Voința de Putere*: „Profundă repulsie față de ideea că aş putea să mă sprijin o dată pentru totdeauna pe o concepție de ansamblu despre univers, oricare ar fi ea ..., să mă străduiesc să păzesc cu tărie atracția pentru enigmatic.” Eu am subliniat cea de a doua propoziție. Cît în ce privește pe prima, ea induce irezistibil această întrebare: oare de ce Nietzsche apăra cu o admirabilă elocință concepțiile sale contradictorii despre univers, ca și cînd de fiecare dată ar fi crezut să se poată sprijini o dată pentru totdeauna pe una din ele, în timp ce, din principiu, o astfel de afirmație îi dis plăcea? — Poate că aici se află noua atracție a enigmaticului? Or, jargonul steril are totdeauna aspectul enigma-

ticului. Absurdul de asemenea. Și tot în a sa *Vesela Știință*: „Cînd se scrie, aceasta nu se face numai pentru a fi înțeles, ci și pentru a nu fi înțeles. O carte nu este diminuată deoarece un oarecare individ o găsește obscură: această obscuritate intră poate în intențiile autorului; el nu voia să fie înțeles de orîșicine“.

Si iată că această formulă s-a extins la genul tabloului. O „indivizilor“, frații mei, vreți să încercăm să proclamăm *clar* ceea ce este *obscur* cu conștiința de a profera o minciună. Dacă nu, iată pedeapsa îngrozitoare care vă așteaptă: aceea de a trece, în ochii supraoamenilor, drept „fie cine“.

Să fie oare mai potrivit să alintăm minciuna? La ce bun adevărul?

Această din urmă întrebare l-a chinuit pe Nietzsche. El se tot rotea în jurul ei ca un bondar puternic care se izbește de toate zidurile și aceste obstacole îi înnebuneau zborul său disperat.

Filozoful anunța la fiecare început de pagină că va făuri cunoștințe pure, și putea el însuși gîndi că sistemele sale nu conțineau adevărul, cel puțin în momentul în care le construia? Or el scria în *Jurnalul unui Nihilist*: „... poate că disperarea nu este decît consecința unei credințe în *divinitatea adevărului*? Poate că minciuna, introducerea artificială a unui sens, ar fi o valoare, un sens, un țel?“.

Și în *Vesela Știință*: „Interpretată timid, această intenție de a nu înșela, poate să treacă drept donchiotism, mică nebunie de entuziast, dar se mai poate să fie și ceva mai rău: un principiu distrugător al vieții ...“ „Să vrei adevărul“, ar putea fi, nemărturisit, a voi moartea ... Dar ... dacă nimic nu se mai dovedește divin, în afara erorii, a orbirii și a minciunii? Și dacă rezultă că Dumnezeu însuși a fost cea mai îndelungată minciună a noastră?“

În *Crepusculul Idolilor*: „Lumea-adevăr“ — o idee care nu mai servește la nimic, care nici nu mai obligă la nimic — o idee devenită inutilă și de prisos, în consecință o idee respinsă: să o suprimăm!“

Sărman și măreț Nietzsche care a ucis atîtea lucruri! I-ar fi plăcut totuși să creadă măcar în el,

vească cu superioritate toate cadavrele care se învâlmăseau sub el: Dumnezeu, Rațiunea, Clari-tatea, Bunătatea, Umanitatea, etc. În 1881, el a lansat acest apel sfîșietor în *Aurore*: „Voi, acor-dați-mi nebunia, voi divinilor! ... Tot ceea ce vreți voi numai să pot obține credința în mine! Indoiala mă devorează, am ucis legea, legea îmi face oroare întocmai cadavrului pentru cel viu. Dacă eu nu sînt decît legea, sînt cel mai blestemat dintre vii! Acest spirit viu care este în mine, de unde este el dacă nu de la voi? Dovediți deci că sînt al vostru! Numai nebunia singură mi-o va dovedi!”

Or, nebunia exista deja în el, nebunia aceea care înainte de a-l distruge, îl făcea să-și închipuie fără încetare că spiritul său domină legile divine și pămîntești și în consecință masa și principiul umanității. De atunci, el și-a găsit justificarea de a ridica în țării „ciocanul” disprețului.

Disprețul

Nu voi înceta să repet că este de neînțeles! Cu cît o pictură este mai incomprehensibilă, cu atît are mai multe șanse să încînte adunarea internațională a cărturarilor. Oamenii pămîntului se îndepărtează de ea, în marea lor majoritate; atunci cărturarii și clientela lor distinsă ripostează aruncînd această masă recalcitrantă în capcana lui taica Ubu. Pu-blicul proiectat atît de vertical afară din regatul modern al artelor sfîrșește prin a se convinge că merită această pedeapsă, că îi lipsește un simț de viziune superioară și că în consecință el aparține, vai oroare, rasei sclavilor care „nu se pricep de loc în pictură”. Desigur, din înaltul Olimpului se șop-tește că mai este posibil, pentru acești umili, să se ridice la calitatea umană, dar cu condiția să se su-pună operei Absurdului *chiar și mai ales, dacă nu înțeleg nimic.*

Unii au acceptat această răscumpărare, ei gustă acum plăcerea să întrețină complexul de inferioritate al oamenilor care se încăpățînează să creadă că Absurdul nu poate decît să ducă la ruină.

Dacă Absurdul, strălucitor lansat în 1907 cu Picasso, admirabil întărit în zilele noastre prin „abstracții” își continuă cursa lui victorioasă, este de prevăzut că poziția de forță a „gînditorilor” ultra-iraționali din lumea întreagă, va atinge autoritatea *absolută*. „Rezervația” artelor nu va fi decât pentru inițiați, pentru acești Regi; ce spun eu, Regi? mai mult: Supraoameni. Aceștia sînt noii zei care decid că tenebrele sînt claritatea însăși. Iată-i deci pe Supraoamenii noștri, proprietarii cerului închis al esteticii; omenirea stupefiată, își ispășește pedeapsa în regiunile subterane. Fericiți „micștii” abili care și-au rezervat cel mai confortabil dintre purgatorii lăudînd rînd pe rînd meritele cerului și cele ale iadului. (Dar să se păzească! Va sosi în curînd vremea în care „micștii” vor fi la rîndul lor aruncați în temnițe de către „oamenii absoluți”, Supraoamenii, pe care ei i-au stîrnit și crescut. La drept vorbind, au meritat-o).

Pentru a face să domine foarte multă vreme incoerența, sînt necesare arme ciudate. Una din cele care au fost utilizate încă din primii ani ai secolului XX este *disprețul*. Aici nu este vorba de răbufneli ale vanității clasice pe care personagiile sau sectele și le aruncă. Disprețul pe care-l evoc este dur, pur, implacabil, ireversibil; rațiunea omenească nu-l alterează: el este cosmic. Aș spune că el are o putere creatoare căci conferă celui care-l risipește, proprietăți de suveranitate. Acest sentiment care subjugă și care zdrobește se definește ca un auxiliar al legii. Grație intervenției sale, se pot decreta cele mai interesante soluții, se pot propune de exemplu drept certitudini că leul deșerturilor este o varietate de ciupercă de pădure și că adevăratul limbaj al picturii de șevalet este un jargon steril.

Disprețul cosmic are un parfum de existențialism. După doctrină, existența unui lucru este superioară esenței sale, fiindu-i anterioară. Chiar dacă esența lui pare absurdă privirii omenești, numitul lucru rămîne filozofic un element valabil de existență a unui umanism pentru că este făurit de om.

Ca existent, el este remarcabil. Dacă vă obști-
nați să-l găsiți absurd, nu sînteți un umanist mo-
dern, în orișice caz sînteți nedemn de „vremea
noastră“, nu meritați să fiți „un existent“ — și
riscați, din aceste diverse motive, rigorile dispre-
țului cosmic. Veți traversa, tot filozofic, capcana
lui Ubu-rege — ca toată lumea. Vai, migrenal

Cel care ține ciocanul disprețului cosmic, se
bucură de o condiție de existență încîntătoare.
Acest dispreț, a cărui grosime originală este neîn-
cetat îngroșată de posesorul ei pare acestuia din
urmă un „existent“, de mai înainte deci infinit mai
necesar decît oricare alt subiect a cărui propagandă
și-o asumă. De acum înainte el poate, în toată li-
niștea să eludeze cunoașterea cauzei sale și să re-
nunțe să dezbată în el însuși temeinicia cuvintelor
sale. Disprețul îi ține loc de credință, de speranță
și de postulat. Ce motiv l-ar putea mișca atunci?
El se ridică întocmai unui războinic monumental
cu un creier facultativ. La aceste grade de invin-
cibilitate, dezbateră dialectică intervine întocmai
unei discuții zadarnice, rămășiță dintr-o „epocă
definitiv revolută“.

Omul *autentic* cu dispreț cosmic este sincer; el
acționează cu un fel de naivitate impresionantă.
El nu știe dacă este un făurar al Absurdului căci el
ignorează cu desăvîrșire, cu toată buna credință
ceea ce cuprinde acest cuvînt (dacă ar ști comporta-
rea lui s-ar schimba oare?). De altfel, el se află dea-
supra cuvintelor și disprețuiește definițiile lor tra-
diționale. Adept nietzscheean al „transvaluării
tuturor valorilor, el transvaluează după bunul său
plac, sensul cuvintelor. Nu este aceasta o operație
care produce *noul*? In creuzetul transvaluărilor,
disprețul cosmic a zdrobit valorile constante care
animau pe marii artiști de-a lungul vremurilor.
„Si care vor fi consecințele operației?“ — „Vom
vedea, spune omul marelui dispreț! Deocamdată,
acesta este noul.“ — „Dar e absurd!“ — „Ah, dacă
îmi garantați că Absurdul este o nouă valoare,
totul este bine.“

Am insistat mai înainte asupra calității naive
a omului *autentic* față de disprețul cosmic; adaug 322

că mostre de felul lui sînt probabil foarte rare. În ciuda ciocanului său greu, de un model recent, el evocă destul de bine imaginea unui om eşuat din epoca de piatră necioplită în secolul nostru şi nu se poate să nu acordăm deghizării sale preistorice o oarecare simpatie, atenuată vai, de o nelinişte întemeiată din cauza resturilor civilizaţiei care se acumulează în jurul lui.

Dar el este urmat de numeroase bande de şarlatani foarte la zi, şi de o masă de docti oportunişti şi de proaspeţi amatori, avizi de o reputaţie distinsă în sferele mondene şi mondiale ale actualităţii artistice. Prin grija lor, lucrările de demolare, în estetică, avansează rapid. (Multumesc?)

Ciocanul dispreţului cosmic este de fabricaţie modernă. El este garantat, mă tem, pentru încă multă vreme. El poate fi achiziţionat oricînd de oricine. În zilele noastre el este foarte solicitat imediat după luarea bacalaureatului. De asemenea folosinţa lui nu cere nici o cultură specială; se poate, de exemplu, să faci ca istoria artei să înceapă cu Picasso, aceea a arhitecturii cu Le Corbusier; de acolo, se trece la troglodiţi, la caledonieni, la diverşii arhaici, cu o fermecătoare tendinţă de a considera lucrările acestora drept reminiscenţele artei „moderne“. Minunatul ciocan se poate utiliza lesne. El este recomandat celor slabi. Efectele sale sînt prodigioase, el a participat la marile distrugerii ale esteticii de şaizeci de ani încoace — grozavă referinţă! Dar totuşi mai rămîn multe principii care trebuiesc zdrobite în lumea aceasta. Atunci, la lucrul stocul ciocanelor de acest tip este inepuizabil.

Nietzsche care a creat Supraoamenii, a pus în leagănul lor ciocanul dispreţului cosmic. Copiilor săi dragi, pe care-i pregătea să purifice toate valorile, le mărturiseşte că în afară de ei, care îi sînt lectorii săi predestinaţi, restul contează prea puţin: „Restul nu este decît umanitate. — Trebuie să fii superior umanităţii prin forţă, prin înălţime sufletească, — prin dispreţ...”

323 Caracterul universal al dispreţului se afirmă în acest pasaj din *Jurnalul unui Nihilist*: „Fază de

dispreț, chiar față de *nu...*, chiar față de îndoială..., chiar față de ironie..., chiar față de dispreț...”

Nietzsche se erijează în *Vesela Știință* drept avocatul elegiac al disprețului, el îl opune *dragostei de ură* și asigură: „... cît de subtile bucurii, cîtă răbdare, și chiar cîtă bunăvoință nu datorăm noi tocmai disprețurilor noastre! Mai mult, ele fac din noi „aleșii lui Dumnezeu”: gustul nostru merge către disprețul subtil; este privilegiul nostru, arta noastră și poate că este virtutea noastră, a modernilor dintre moderni...”

Dar vîntul se schimbă pe aceeași pagină numai după cîteva rînduri și concluzia provoacă un uragan devastator: „Epoca iubește spiritul, ea ne iubește, ea ar avea încă nevoie de noi chiar și dacă noi vom fi forțați să o facem să înțeleagă că noi sîntem artiști întru dispreț; că *orice legătură cu oamenii ne provoacă o ușoară greață*; că cu toată blîndețea și răbdarea noastră, și politețea noastră, imensa noastră afabilitate, nu putem să obligăm nervul nostru olfactiv să renunțe la prejudecățile sale *împotriva vecinătății oamenilor*; că noi iubim natura cu atît mai arzător cu cît *ea funcționează mai puțin uman și că noi adorăm arta dacă artistul fuge de om, îl batjocorește sau își bate joc de sine*¹...”

Mă întreb ce rămîne din artă și mai ales din pictura de șevalet, *dacă* artistul fuge de om, îl batjocorește sau rîde de sine însuși. În definitiv, rămîne „greața”, produsele Absurdului consacrat de Supraoamenii secolului XX, artiști și intelectuali, toți nietzscheeni în cunoștință de cauză sau *prin osmoză*.

Este evident imposibil de știut ceea ce ar gîndi Nietzsche despre arta „foarte a timpului nostru” dacă ar trăi printre noi. Ar aplauda el spectacolul unei distrugerii consumată de disprețul pe care îl laudă? Să fie oare *aceasta* ceea ce înțelegea el în a sa Voință de Putere?

În iulie 1875, cîțiva ani după apariția *Nașterii Tragediei* el îi scria lui Gersdorff: „Visez la o aso-

¹ Eu sînt cel care a subliniat acest pasaj; Nietzsche nu a subliniat, ca să-l pună în relief decît pe *dacă* urmat de „artistul fuge de om” (n.a.).

ciație de oameni absoluți care nu cunosc nici un fel de menajamente și vor să fie denumiți „distrugători”: ei aplică la orice măsura criticii lor și sacrifică orice adevărului. Tot ceea ce este suspect și fals trebuie să fie scos la lumină”.

Această dorință este în sine excelentă; calitatea realizării ei va depinde de judecata „oamenilor absoluți”. Ce să se spună când acești „destructori” resping imaginea naturii? și când atâtea principii fundamentale sînt disprețuite, adică eliminate, cum să reconstruiești? În această privință Nietzsche aduce o soluție negativă; este ceea ce reiese din rîndurile care urmează imediat pasajului transcris mai sus: „Noi nu vrem să construim prematur, noi nu știm dacă am putea construi și dacă nu e mai bine să nu se construiască nimic”.

Surprinzătoare soluție de neputință! Deci din această înfundătură (Nietzsche avea 31 de ani când s-a stabilit în ea) urmau să iasă răsunătoarele teorii ale Voinței de Putere și Supraoamenii!

Astăzi distrucția de esență nietzscheeană este ilustrată de enorme îngrămădiri de realizări ale Absurdului — și este sigur că pe acest teren nu se poate construi mare lucru. Din fericire, evoluția naturală continuă în artă grație unor valoroși pictori de șevalet și unor sculptori — și avem un tineret minunat. Aceștia sînt adevărații *independenți* care, fără să se sinchisească de supraoamenii destructori și de disprețul lor cosmic, pregătesc gloria timpului nostru și tendințele viitorului.

Mascarade

Care este actuala situație în materie de bizarerie estetică? Arta zisă „abstractă” continuă să apese imaginațiile, să precumpănească pe piețe. Ea a devenit o stare obișnuită, ceea ce îi provoacă o jenă, deoarece principiul său este să producă totdeauna noul. Se observa din ce în ce că nimic cu adevărat nou nu a fost îndeplinit de cincizeci și cinci de ori. Cei răspunzători simt că trebuie să se scoată repede în număr senzațional. Dar ce? O

Epoca absurdului încă nu s-a terminat. A-ți face iluzii despre aceasta ar însemna să te resemnezi la un optimism de oboseală destinat să prelungească dezordinea. Am recunoscut că acesta nu este produsul evoluției naturale a artei plastice, dar că el rezultă dintr-o serie de concepte intelectuale cu un caracter violent irațional. *Aceste concepte aparțin filozofiei nietzscheene.* Ele sînt răspîndite în estetică (și în alte părți) de către maeștrii întru gîndire, începînd cu sfîrșitul secolului XIX. Se poate pune întrebarea de ce și cum atîtea personalități mișcate de problemele artei și ale spiritului (ceea ce presupune cel puțin la început o provizie de subtilități) au fost scoase din minți și subjugate de zeul modern al distrugerii. Trebuie să vedem în aceasta semnul destinului, și trebuie să credem că Absurdul, acum ferm stabilit, ne rezervă alte surprize? Într-adevăr, mă cutremur. Cum oare discipolii lui Nietzsche, înmulțindu-se din ce în ce mai mult și clătinîndu-se din ce în ce mai dionisiac, nu au înțeles că marele lor patron a fost prima victimă a primelor lui erori colosale. Pe acestea vreau să le desemnez.

Este inutil să insist asupra intenției lor de impostură (după exemplul autorului lor care abuzează de acest termen de îndată ce nu este de acord cu Dumnezeu, cu Hristos, Socrate, etc.), dar bănuiesc că este mai degrabă vorba de o neînțelegere datorită naivității iluziei (plăcută de altfel) datorată nostalgiei Orientului, atunci cînd se convinge și vrea să convingă anturajul său și posteritatea că *spiritul său este un spirit fundamental grec, fără încetare alimentat de gîndirea filozofilor presocratici.* O Athena, O zeus, O Apollo! Nietzsche grec! Nietzsche mediteranean!

Ce crezare se poate acorda gigantului candid care își pune voința sa de putere să se travestească, din vremea tinereții chiar, sub tunica unui înțelept din Ionia — chiar dacă acest veșmînt îi stă rău și apoi, cum să te încrezi în oamenii care în cele ce au urmat, nu au știut niciodată să perceapă ridicolul unei astfel de mascarade și au adoptat conceptele celui care le-a ațîțat — acești oameni

reputați docti, subjugati de absurd, care au devenit la rîndul lor învățătorii noștri întru Absurd. Din acest moment, cum să ne mirăm de descumpănirea care a invadat arta „timpului nostru“.

NIETZSCHE și HERACLIT — Vă semnalez un alt mod nietzscheean al Absurdului. Pentru a-l deznoda sau să fie făcut inofensiv, voi încerca să arăt de ce gîndirea lui Nietzsche nu poate fi luată, de aproape sau de departe, drept aceea a unui grec antic. În cursul relatării mele voi face să intervină un filozof presocratic, un autentic înțelept al Greciei, ale cărui maxime nu vor putea lăsa indiferenți pe pictorii și persoanele care știu să tragă un profit din raporturile care există între principiile universale și problemele actuale (mai mult: eterne) ale artei.

Iată ce scria Nietzsche în 1874 lui Wagner: „Dacă am putut, eu, un copil al acestor timpuri, să dobîndesc cunoștințele care sînt atît de puțin pe măsura lui, aceasta s-a întîmplat pentru că sînt discipol al unor epoci mai vechi și în primul rînd al grecilor“.

Bernouilli, care a fost un elev al lui Nietzsche la Universitatea din Băle, notează în memoriile sale (vol. I.) impresiile unui curs sau mai degrabă ale unui „intermediu filozofic“ pe care maestrul i l-a ținut într-o anume zi a anului 1876: „El a făcut să treacă în fața imaginației mele seria de presocratici într-o suită de portrete fascinante /.../ Aici vocea profesorului a avut o ușoară inflexiune trădînd partea cea mai personală pe care o acorda subiectului lui. Heraclit! Nu voi uita niciodată felul în care Nietzsche îl caracterizează. Un fior de respect mă mai cuprinde cînd mă gîndesc la concluzia lui: cuvintele lui Heraclit. Ele exprimau după Nietzsche, mobilul cel mai ascuns al gîndirii și acțiunii filozofului ionian (și ale sale proprii) /.../ Nietzsche și-a adunat atunci foile manuscrisului său: „Pe mine însumi mă căutam“.

Ei bine! întrucît Nietzsche pretinde să se fi căutat și găsit în Heraclit, să revenim la scrierile

lui Heraclit. — Or, nici o sămînță din ceea ce vor fi conceptele nietzscheene nu se află acolo.

După Diogene, Heraclit din Efes înflorea în vremea celei de a 69-a Olimpiade, care se situa către 504-501 înaintea erei noastre. Nu ne-au rămas din discursurile sale decît fragmente a căror ordine remarcabilă a fost stabilită de Bywater (este ordinea pe care o vom adopta). J. Burnett, profesor la Universitatea din St. Andrew, Scoția, precizează în cartea sa *Aurora filozofiei grecești*, că gînditorii din Milet cercetau esențialmente natura „substanței primordiale” prin formele tranzitorii ale lucrurilor — adică din ce era făcută lumea; ei nu se interogau încă asupra metafizicii și nu formulau legile moralei, ale logicii, ale esteticii. Dar maximele lor, în stil de metafore, conțineau deja în germene numeroase principii care guvernau oamenii și înfăptuirile lor.

Bănuiesc că Nietzsche a fost dintru început sedus de cîteva fragmente de ale Efesianului în care se înscriu următorii termeni: opoziție, luptă, război, erou. Or, valorile pe care Heraclit le acorda acestora sînt cu totul străine înțelegerii lui Nietzsche; acesta continuă să se dea drept un echivalent al Efesianului pentru că folosea aceleași cuvinte, în timp ce arunca măduva înțelepciunii grecești. Orbit de violența propriilor sale sentimente, el nu vedea că, departe de a semăna cu modelul antic, el denatura și caricaturiza trăsăturile acestuia.

Războiul (sau lupta, opoziția) este de fapt în centrul sistemului lui Heraclit din Efes; el este reprezentat prin acțiunea *tendințelor contrarii* iar una din principalele idei ale filozofului se sprijină pe *echilibrul* lor. El a scris: „Există o armonie a tendințelor contrarii, cum este cea a arcului și a lirei”, (fragmentul 45). Astfel domină o luptă care stabilește echilibrul și zămislește energia, acest izvor de viață. Lupta este deci de dorit în aceste condiții. „Opusul este ceea ce este bun pentru noi” (fragmentul 46). După doctrina lui Heraclit, lupta este un factor de armonie, dar dacă în cursul acțiunii, unul din contrarii distruge pe celălalt, atunci această luptă rodnică se stinge și o dată cu ea energia vieții.

Iată de ce „Noi trebuie să știm că războiul ne este comun tuturor și că lupta este justiție...” (fragmentul 62). Iată de ce „Homer greșea spunând: «Fie ca discordia să se stingă între zei și oamenii!». El nu vedea că se ruga pentru distrugerea Universului, căci dacă ruga i-ar fi fost împlinită, toate lucrurile ar fi pierit...” (fragmentul 43).

Astfel lupta era pentru Efesian, garanția vieții lucrurilor. Sfârșitul luptei prin distrugerea unui element din opoziție aducea cu sine moartea celorlalte elemente.

Un text al lui Filon (citat de J. Burnet) se referă la tema lui Heraclit și o continuă, întrucât: „oamenii înșiși acționează exact în același fel ca Natura, și că în consecință este surprinzător că ei nu recunosc legile conform cărora ea operează. De exemplu: Pictura produce efectele sale armonioase cu ajutorul contrastelor de culori, muzicianul prin cel al notelor înalte și joase. Dacă am face toate lucrurile identice, nu ar mai fi nici o bucurie în ele”.

După noțiunea de armonie, Heraclit o așază pe aceea de *măsură* — și aceasta situează iremediabil pe Nietzsche la antipod, el cel care nu acționa decât prin, pentru și în lipsa de măsură.

Heraclit scrie: „Această lume care este aceeași pentru toți (...) a fost totdeauna, este și va fi mereu un foc veșnic viu, care se aprinde cu măsură și se stinge cu măsură” (fragmentul 20). „Soarele nu va depăși niciodată limitele lui; dacă ar face-o, Eri-niile, slujitoarele Justiției, l-ar descoperi” (fragmentul 29).

Armonia cosmosului, asigură Heraclit, este constantă; ea domină în luptă și prin aplicarea „*măsurilor*” care reglementează *operațiile de schimburi și de compensații*. De fapt, toate lucrurile sînt supuse unor legi. Dacă legile imanente ar fi ignorate și călcate, s-ar institui o stare de predominanță absolut în favoarea unui singur element, ceea ce ar conduce la moarte prin înjosire și la distrugerea celorlalte elemente. Dar vinovații acestei catastrofe vor fi recunoscuți și pedepsiți — iar apoi armonia își va urma cursul său.

Iată ce recomandă Heraclit pentru protecția Vieții Totului: „Poporul trebuie să lupte pentru legea sa, ca și pentru zidurile sale” (fragmentul 100). „Cei care vorbesc cu inteligență trebuie să susțină ceea ce este comun tuturor, întocmai cum o cetate ține ferm la legea sa, și chiar și mai tare. Căci toate legile umane decurg din însăși legea divină. Ea predomină atît cît vrea ea și satisface toate lucrurile fără măcar să se epuizeze (fragmentul 91).

Trebuie remarcată insistența Efesianului în ce privește „ceea ce este comun tuturor”. El o mai spune în fragmentul 95: „Cei care veghează au o lume comună, în timp ce cei care dorm se întorc fiecare în lumea lui particulară”. Sîntem foarte departe de Nietzsche care spune cu dispreț „umanitatea”.

Heraclit relevă, în armonie, pe participanții înzestrați cu o valoare elevată; aceștia sînt *eroi* care vor fi onorați. „Unul singur face cît zece mii pentru mine, dacă este cel mai bun” (fragmentul 113).

El răspunde în altă parte dorinței oamenilor dornici de stări noi, asigurîndu-i că lucrurile noi se îndeplinesc ineluctabil, că schimbarea este naturală, ea este odihnă, ea nu încetează și se efectuează chiar în afara voinței noastre: „Tu nu poți coborî de două ori în aceleași rîuri; căci ape noi curg în fața ta” (fragmentul 81).

Transpunînd această maximă în limbajul esteticii s-ar putea spune artistului timpului nostru, pentru a-l liniști dacă este nevoie: „Tu nu vei putea, oricît ai încerca, să revii la trecut; nu îți este posibil să lucrezi asemenea celor dinainte căci omul nu poate «coborî» de două ori în aceleași rîuri”. Prin *schimbări* ale expresiei și ale tehnicii, prin *compensații* noile forme se substituie celor precedente în *armonia conservată* și astfel este mersul evoluției. Dar artistul nu trebuie să contrazică „legile divine, care sînt legile umane” (și care sînt tot atît de bine și legi ale esteticii), căci el ar întreprinde o acțiune în favoarea morții, care în artă se manifestă mai întîi prin dezordine. Să se gîndească bine înainte

de a se lansa în această funestă aventură, întrucît „Eriniile, slujitoarele Justiției, l-ar descoperi“, mai devreme sau mai tîrziu.

Studiul textelor lui Heraclit azvîrle în regiunile Absurdului orice pretenție de înrudire între filozoful grec și Nietzsche. Titanul german recomanda abolirea totală a mării moșteniri mediteraneene, prin excluderea Rațiunii; el își bătea joc de legile divine, de legile omenesti și nega evidența valorilor morale. Pregătind distrugerea totală a Rațiunii în favoarea *dictaturii* forțelor inconștiente, el determina ruptura armoniei heraclitiene a tendințelor contrarii; acțiunea sa era deci contrarie aceleia a filozofului presocratic al cărui discipol se lăuda că ar fi — dar Nietzsche avea el măcar conștiința inconștientei sale?

Cea mai mare parte dintre maximele lui Heraclit pot fi luate azi drept săgeți destinate să străpungă exagerările sistemului nietzscheean — și voi cita, înainte de a încheia, această observație a Efesianului: „Dereglarea trebuie să fie stinsă, mai mult chiar decît o casă în flăcări“ (fragment 103).

Toți gînditorii presocratici priveau lucrurile universului drept produsele armoniei elementelor, „nici unul neavînd proeminență asupra restului“. Eu relev acest gînd al lui Empedocle din Agrigento (Nietzsche se credea moștenitorul și al acestui înțelept): „Nebuni — căci ei nu au gînduri largi — acei care își închipuie că ceea ce nu a fost înainte începe să existe, sau că ceva poate pieri și poate fi distrus în întregime. Căci nimic nu se poate naște din ceea ce nu există în vreo materie și este imposibil și nemaiauzit ca ceea ce *este* să trebuiască să piară; căci *va fi* întotdeauna orișunde va fi așezat“. Acest cuvînt pune în evidență ideea esențială a Tradiției. De fapt, presocraticii îl pregăteau pe Socrate.

Nu, Nietzsche nu era un fiu spiritual al gîndirii grecești.

Cred că în mersul acestui studiu nu am părăsit niciodată problemele cele mai grave ale artei timpului nostru.

Avertisment. — Un viguros curent artificial împinge arta, în epoca noastră, către expresii ale inconștientului pur, în detașarea absolută de toate contingentele: obiecte ale naturii, cunoștințe, „umanitate”, rațiune, experiență, tradiție. Cărturarii moderni au decretat că nu mai contează decât manifestările instinctului și ale extazului. Mai vedem încă, în legătură cu aceasta, mase de esteticieni și de artiști preținși „a fi foarte ai timpului nostru” supuși (în cunoștință de cauză sau prin osmoză) influenței gândirii lui Nietzsche — căci predominanța și izolarea acordului *instinct-extaz* sînt menționate chiar în premisele tablei legilor apostolului Iraționalului.

El urla că l-a ucis pe Dumnezeu, dar incapabil să se lipsească de un tutore divin, l-a venerat pe Dionisos, dispensator de încîntări extatice, și l-a promulgat la gradul de zeu suprem. L-a degajat ca pe propriul Dumnezeu și, în scrierile sale, i-a atribuit într-atît propriile sale măsuri încît la pragul nebuniei s-a proclamat cu totul contopit cu el.

Obsedat încă din tinerețea sa de nostalgia Heladei, el a fost încîntat să se tragă dintr-un eliberator al instinctelor violente care înfloreau mitologic în vremurile antice, și deodată el l-a făcut grec. Aici începe o gravă eroare, căci sînt două stări în Dionisos, și bineînțeles că cea aleasă de Nietzsche nu era cea greacă. Filozoful nu a privit lucrurile într-atît de aproape, prea ocupat să se privească pe sine ca pe o manifestare strălucitoare a Heladei presocratice, ceea ce era întru totul fals. El a transmis confuzia sa asupra zeilor și discipolilor săi. Aceștia, alcătuiind un sistem fondat pe eliberarea forțelor frenetice (de îndată aplicate esteticii) se pot crede asemenea patronului lor, identici cu înțelepții Ioniei.

Admir înlănțuirea credulităților făurită de oamenii care fac din critică principalul lor talent. Ar fi posibil să le fie teamă să destrame „extazele” care le ascund evidența istorică și le strică ideea sublimă pe care și-o fac despre un personaj, fie el

funest, prin reîntoarcerea la un pic de bun simț. Nu, ei preferă să dănțuie dionisiac pînă la recifurile Absurdului, antrenînd după ei nenumărați tineri recruți. Fatalitate!

La origine, Dionisos-Bacheios, zeul „furios“ spunea Homer, era adorat de Frigieni și frații lor de aceeași rasă, Tracii, sub numele de Sabos și Sabazios (Dionisos este numele grecizat).

Cultul lui Dionisos primitiv avea un caracter orgiastic. Rhode¹ îi descrie ceremonialul. „Ceremoniile se desfășurau la munte, în obscuritatea nopții, la lumina pîlpîitoare a cazanelor de tuci, tunetelor surde ale tobelor mari și toate acestea amestecate cu acordurile profunde ale flautelor, „care chemau la nebunie“, și al căror suflet a fost prima oară trezit de anuleții frigieni. Excitată de această muzică de sălbăticie, banda de petrecăreți dansează în strigăte puternice de bucurie. Nici vorbă de cîntece: violența dansului tăia respirația. Căci nu era mișcarea de dans măsurată pe care o executau Grecii lui Homer cînd ei cîntau peanul, ci un dans circular furios, învîrtejat, înnebunit... Mai ales femeile erau acelea care se dedau la aceste dansuri dezordonate și epuizante... Ele se zbăteau astfel pînă la paroxismul tuturor sentimentelor, apoi, pradă unei „nebunii sacre“, ele se aruncau asupra animalelor alese pentru sacrificiu, le înșfăcau și le ciopîrteau, le sfîșiau cu dinții carnea sîngerîndă și o devorau crudă“.

Aceste violențe aveau un sens religios: ele încetau „pe posedați“ să proiecteze „în afara lor ceea ce gîndeau și își reprezentau ei“ și-i predispunea să se unească cu zeul; astfel excitația orgiastică răstoarnă barierele individualității.

Dionisos nu a trecut decît tîrziu frontierele Frigiei și Traciei pentru a apare în Grecia, chemat de coloniile de emigranți. Pe acest pămînt, el s-a domolit și s-a aclimatizat. Atunci cînd Grecii vi-

¹ În cartea sa, *Psyche*, de înaltă autoritate, Rhode a studiat manifestările sufletului în societatea greacă antică și mai ales în religii. Rhode, care a fost unul din cei mai buni prieteni din tinerețe ai lui Nietzsche, și-a lucrat treptat relațiile cu el (n.a.).

cleni l-au cunoscut, ei și-au dat seama de interesul pe care-l prezenta pentru a comunica artelor, poeziei, tragediei, tonusul mitului acestui zeu străin. Ei i-au deschis apoi porțile Olimpului lor, dar aceasta s-a întâmplat, să fie bine lămurit, după timpurile arhaice ale lui Homer. Preoții oficiali au inaugurat deci cultul oficial al noului Olimpian, avînd grijă să-l plaseze la Delfi, sub dependența și controlul lui Apollo, divinitate superioară a artelor, a poeziei, a muzicii, a medicinei și a prezicerilor. Bătrînul zeu trac și frigian este folosit ca „personificarea divină a bogăției vieții naturale, prototipul bucuriei vieții exaltate“, și artele primesc binefacerile noului aport cultural *cu măsura helenică*. Reiese din relațiile istorice că *Dionisos nu a avut niciodată întîietate față de Apollo* și caracterul pe care imensa majoritate a Grecilor îl venera în el nu a prezentat nici una din trăsăturile de excitare sălbatică pe care i-a conferit-o Nietzsche.

Totuși s-a format în Grecia, cu întîrziere, (după a doua jumătate a secolului VI înaintea erei noastre conform ziselor lui Rhode) o serie de comunități închise apărute inițial printre emigranții frigieni și traci; ei își ziceau de-ai lui Orfeu, legendarul cîntăreț al Troiei, și adorau pe Bachus care venea din țara lor. Considerînd că a devenit străin față de el însuși după intrarea sa în religia oficială a Heladei, ei s-au grupat în secte; ori Grecii care s-au alăturat lor au contribuit și aici să devieze cultul primitiv spre moderație.

Dacă se vrea neapărat să se facă o legătură între Nietzsche și „Dionisos în Grecia“ aceasta trebuie situată în societățile orfice, adică în sectele clandestine inspirate de străini adoratori ai lui Dionisos-Sabazios, zeu barbar, creator al eliberărilor orgiastice, și întru totul străin de gîndirea elină.

Iată spulberată iluzia unei alianțe a filozofului de la Sils-Maria cu un zeu de esență întru totul greacă.

Nu mi-ar fi venit ideea să tulbur pacea zeilor, dacă Nietzsche, după ce „l-a ucis pe Dumnezeu“ nu ar fi pus atîta tragică insistență să ceară un

sprijin divin pentru a umple „un vid atât de mare“. El s-a pus îndată în legătură cu un Dionisos a cărui identitate o ignora (sau se prefăcea că o ignoră). Dar alături idolului posedaților primitivi ai Traciei și Frigiei, vedem înșirându-se alți zei. Ei răsar din mitologia germanică și scandinavă: *aceștia sînt adevărații părinți spirituali ai lui Nietzsche*.

Toți zeii Germaniei sînt militariști, belicoși, mari specialiști în lucrurile de război, fie că participau ei înșiși la asalturi neîncetate, fie că iau asupra-le oamenii uciși în bătălii.

Este Odin, vizionar, vrăjitor, șef incontestabil al personalului mitologic. El cere sacrificarea ființelor inocente. El conduce pe pămînt luptătorii de orice fel, tilharii și cavalerii puri, cum ar fi Sigurdhr. Eroii sînt favoriții lui. Valchiriile, mesagerele sale, aleg vitejii în timpul luptelor, pentru a-i azvîrli în moarte — noroc suprem, căci vor fi primiți în Valhala, unde vor gusta veșnic fericirea de a se bate între ei, de acum înainte bineînțeles fără riscuri. Legenda ne învață că un bărbat poate intra în acest loc admirabil dacă își dă o lovitură de lance simbolică înainte de a-și da sufletul („semnul lui Odin“), sau dacă se spînzură. Singurul reprezentant al virtuții ideale și al rațiunii în povestirile nordice este Baldr, fiul lui Odin; atunci cînd a fost ucis de perfidul Loki, nu a avut dreptul la șederea privilegiată în Valhala, căci nu a fost războinic și nu a murit luptînd.

După Odin, vine Thôrr, uriașul roșcat care poartă ciocanul Mjöllnir. El este paznicul Țarcului sacru. E suficient ca egalii lui să-l cheme „și el se ivește, amenințător, într-o stare de excitare (Modhr) care-l face să semene cu adversarii săi monstruoși. Atunci nimic nu-l mai reține, nici un scrupul justițiar: el nu recunoaște promisiunile și cauciunile pe care ceilalți zei, chiar Odin însuși, le-au oferit în mod imprudent în lipsa lui“. (Georges Dumézil).

Georges Dumézil este autorul unui tratat savant *Zeitățile Germanice*. În legătură cu Tyr, „zeul justițiar“, el reia o idee a lui W. Baetke în *Die Religion der Germanen* și susține că în tonalitatea generală a religiei „nici unul (din zeii scandinavi) nu mai în-

carnează într-un fel *pur*, exemplar, aceste valori absolute pe care o societate, fie și în mod ipocrit, are nevoie să le pună sub oblăduirea unui înalt patronaj, nici o divinitate nu mai este refugiul idealului dacă nu al speranței. Ceea ce societatea divină a câștigat astfel în eficacitate, a pierdut în putere morală și mistică: ea nu mai este decît proiecția exactă a hoardelor sau a statelor pămîntene a căror singură grijă este cea de a învinge“.

Dacă s-ar fi declarat de partea zeilor germani, Nietzsche ar fi dovedit probabil că avea o gândire mai justă și mai decontractată. Ce căuta el pe pămînturile Heladei! Acolo nu a reușit decît să se istovească și să depășească în derutele sale prodigioase lui imaginație.

Posteritatea va restabili ordinea lesnicioasă a alianțelor sale naturale. Desigur îi seamănă lui Odin în ce privește capacitățile războinice care conduc la supremație. Iar vizionarul care sălășluia în el visa să creeze legiunea militară a Supraoamenilor și-i chema să lupte pentru a zdrobi toate valorile existente cu scopul să regenereze lumea; războinicii săi au caractere comune cu vitejii din Valhala.

Dar mai apropiat de el este Thôrr, colosul sălbatic și frenetic care distruge și masacrează la întîmplare, ca un dement. Din nenorocire pentru noi, Nietzsche a reușit să pună stăpînire pe arma teribilă a lui Thôrr, ciocanul Mjöllnir, pe care legenda îl identifică cu trăsnetul, și elocința lui Nietzsche se înrudește cu tunetul și fulgerul. De nenumărate ori în scrierile sale, el citează *ciocanul* pe care-l indică drept instrumentul cel mai apt să sfărîme tablele legilor immanente și ale Rațiunii; Subtitlul la *Căderea Idolilor* conține explicit recomandarea de a se filozofa „cu ciocanul“.

Or, Nietzsche nu face nici o aluzie la Thôrr, acest campion nordic al ciocanului, al cărui stil el îl continuă. Tăcerea sa se extinde asupra zeilor care au prezidat la nașterea propriei sale civilizații și a naturii sale, în timp ce încearcă să se introducă zgomotos în Olimp. Nimeni încă nu s-a apucat să se întrebe despre acest mutism plin de ingratitude.

A repudiat el eroii legendari germanici (care cu toate acestea simbolizează strălucitor ideea Voinței de Putere) deoarece Wagner îi propusese deja pentru a preaslăvi sufletul german cu o sumbră solemnitate? Or, dacă Nietzsche admira pe Wagner, el îl și invidia din mai multe cauze și l-a făcut să suporte efectele unei pizme multă vreme refulată, în cursul unui rechizitoriu tot atît de trufaș în formă, pe cît de îngust și de meschin în fond. Să se fi îndreptat el atunci spre Grecia pentru a evita să se întâlnească un Wagner triumfător pe meleagurile Walhalei?

Mai este încă posibil ca Nietzsche, în cursul studiilor sale de limbă elină, să fi fost atins de grecomanie, și că snobismul său de elenist (simpatic), dublat de o furioasă și nenorocită dragoste pentru Mediterana, să-l fi condus către solicitarea intimității Olimpienilor. Să fi găsit el deodată mitul adecvat dispoziției sale sufletești? Toți acești zei ai Heladei aveau într-adevăr prea multă Rațiune! El s-a împrietenit aici cu o înaltă personalitate a Frigiei și a Traciei în stare sălbatică și frenetică, adică încă neagreată de societatea greacă (Dionisos). Am relatat mai înainte cîteva din consecințele acestei pățanii.

Dacă Nietzsche ar fi plasat sistemul său sub patronajul cîtorva din zeii germanici, soarta operei sale ar fi fost alta. Totul se explica; ar fi fost apreciat un aspect original, baroc, sumbru, dramatic, al tradiției germanice și nimeni n-ar fi avut velenitatea să depășească acest sector particular. Ar fi fost comod încă de la început să se separe o filozofie extrem de irațională și contestabilă de expresia poetică, cea care face din Nietzsche unul din cei mai mari scriitori lirici ai timpurilor moderne (repet că este păcat că în epoca noastră reputația sa nejustificată de maestru al gîndirii izgonește pe planul al doilea calitatea sa de bard).

Declasîndu-și proprii zeii pentru a se declara aprig adept campion al gîndirii eline, cu care firea lui era într-o absolută opoziție, Nietzsche a alintat inimile intelectualilor Europei, contemporanii săi. Declarația asupra identității sale cu Dionisos i-a înduișat și nimeni nu s-a gîndit să verifice diferi-

tele stări ale lui Dionisos¹. Repetatele sale afirmații privind înrudirea sa spirituală cu filozofii presocratici i-au adus încrederea și recunoașterea din partea unor importante personalități mediteraneene; nimeni nu a căutat să controleze temeinicia unei astfel de pretenții.

Poate că el nici nu se îndoia: grație deghizării sale în străvechi gânditor grec, conceptele sale au dobândit o forță și o rezonanță nemaiauzită. El vorbea plasându-se sub patronajul Greciei, una din anticele generatoare ale acestei civilizații mediteraneene, care a produs zeci de secole de minunății și, datorită acestui fapt, adică datorită acestei fraude împămîntenite de oamenii distinși, opera sa avea să capete un prestigiu universal. Astfel el a fost primit ca evanghelistul și salvatorul domeniului spiritual mediteranean, de către cărturarii de seamă ai Mediteranei. Această consecință a erorii va contribui în secolul XX la provocarea uneia din cele mai puternice nebunii spirituale din istorie. Voința de Putere convertită de Nietzsche în Voința de distrugere își va impune victorios efectele distrugătoare, prin acțiunea discipolilor săi. Centrii sensibili ai civilizației mediteraneene au fost desigur cei dintii atinși și asistăm la dezordinea extremă care se termină cu domnia Absurdului în arta contemporană.

Sucesiunea

Nietzsche nu a fost un adevărat profet decât într-o singură privință, atunci când a anunțat influența sistemului său asupra generațiilor secolului XX. Către 1885, el a prezis că, după patruzeci de ani el va fi universal citit și ascultat. În împrejurarea aceasta el s-a arătat modest. Fără îndoială că succesul nu s-a apropiat de loc de el în cursul vieții sale conștiente. El nu a văzut apărînd primele semne de considerație decât cu puțini ani înainte de criza mintală care l-a doborât.

¹ Cu excepția lui Rhode totuși, ale cărui savante studii istorice au fost invadate de valul de elocință răvășitoare și clocotitoare a apostolului zilei (n.a.).

Prima mare mișcare a avut loc în Scandinavia, curentul s-a abătut către Rusia. Franța a fost atinsă către 1898 prin traducerea operelor lui; șocul a fost imediat și violent; numeroși critici au reacționat în toate sensurile. Voi face caz doar de elogiul pronunțat, apoi întreținut cu fidelitate, de un tânăr literat care avea să devină unul din cei mai glorioși scriitori ai primei jumătăți de secol: André Gide a contribuit, de la început, să deschidă calea triumfală a nietzscheismului în Europa și apoi în lume.

André Gide permite entuziasmului său să explodeze într-una din *Lettres à Angèle*, datată din 10 decembrie 1899. El descrie nerăbdarea pe care a încercat-o așteptînd să cunoască lucrările lui Nietzsche „al nostru” și fervoarea lui atunci cînd le-a primit. „Am pătruns în Nietzsche fără voia mea, îl așteptam înainte de a-l cunoaște — de a-l cunoaște măcar după nume”. El salută omul providențial care va mătura timiditățile, lucrurile demodate și va face să înflorească gînduri noi. El exclamă: „De aici pornind trebuie să se creeze și opera de artă să devină posibilă”.

Desigur el admite, împreună cu unii critici, că în opera eroului său, distrugeri și ruine „există, dar lăudați fie aceia care ne permit să construim!” Și Gide insistă pe această temă: „Da, Nietzsche demolează; el sapă la temelie, dar nu ca un descurajat, ci ca un feroce; el este nobil, glorios, suprauman, ca un cuceritor nou al lucrurilor îmbătrînite... El subminează operele obosite și el însuși nu făurește altele noi, — dar face ceva mai mult: formează lucrători. El demolează ca să le ceară mai mult, îi ațîță”.

Aici mă opresc pentru a încerca să văd limpede. Din aceste declarații de credință decurge preceptul care pînă azi are putere de lege în anumite cercuri influente de cîrturari și de artiști-intelectuali: trebuie demolat și construirea va veni *după aceea*. Mi se pare că ordinea creației este astfel inversată. De-a lungul epocilor s-au ivit monumente spirituale noi și numai *după aceea* s-a întîmplat ca vechiturile, adică mediocritățile lipsite de forțe, să se prăbușească singure fără să fie nevoie să se mobilizeze

echipe de demolatori. În schimb, lucrările remarcabile rămîneau ca exemple vii demne să inspire novatorii; și adeseori, expresiile vechi se combinau în diferite feluri cu cele ale noilor produse. Singurele ruine tot atît de radicale pe cît de deplorabile erau datorate distrugerii militare — și anume din motive politice sau religioase.

Adevărații pionieri nu au nicicînd răgazul să demoleze fiind foarte ocupați de creația lor. Cred mai degrabă că poetica demolării determină o obișnuință și fundează un regim de aneantizare. Oamenii care se atașează de ea o vor înfăptui ca pe o artă neliniștită și frenetică; dacă nu sînt dibaci, ei vor pierde orice măsură și nu vor fi satisfăcuți decît atuncicînd se vor găsi în fața neantului. „Lucrătorii” formați de Nietzsche în toată lumea vor submina fără alegere operele îmbătrînite și pe cele care nu sînt încă și vor sfîrși prin a submina fundamentele Rațiunii mediteraneene; ei sînt, într-adevăr „ați-țați” la munca aceasta. La aceasta asistăm noi, în timp ce Gide, la început în anul 1899, aplauda crezînd într-o miraculoasă regenerare.

Intr-un alt pasaj din *Lettres à Angèle*, Gide exalta o altă formă a aneantizării. El o face în comentariul său de o clipă asupra romanului *Demonii* de Dostoievski: Kirilov, un „posedat”, incitat de Piotr, „un demon” vrea să devină Dumnezeu și consideră în delirul lui că ar dovedi aceasta dacă se sinucide. Gide citează cuvintele lui Kirilov: „*Dar numai acela singur, care e primul, trebuie neapărat să se omoare: fără aceasta, cine oare va începe și o va dovedi? ... Încă nu sînt Dumnezeu decît prin forță și sînt nenorocit, căci sînt obligat să-mi afirm libertatea ... Am căutat timp de 3 ani atributul divinității mele. Aceasta este independența! Este faptul suprem prin care pot să dovedesc la cel mai înalt nivel insubordonarea mea, noua și înfricoșătoarea mea libertate. Căci ea este groaznică. Mă voi omorî pentru a afirma insubordonarea mea, noua și groaznica mea libertate!*” Și se sinucide.

André Gide recunoaște că: Dostoievski a pus aceste cuvinte în gura unuia pe jumătate nebun; dar poate că o oarecare nebunie este necesară pentru a

putea rosti prima oară anumite lucruri; poate că Nietzsche a simțit aceasta“. El scrie mai departe: „Rațiunea lui Nietzsche, la începutul vieții, este aceea de a-și propune un joc tragic a cărui miză e chiar rațiunea lui. El joacă împotriva lui însuși, pierde rațiunea — dar câștigă partida; el a câștigat deoarece este nebun“.

Această stranie apreciere a efectelor nebuniei a câștigat sufragiile doctilor intelectuali din secolul XX. Orice expresie artistică, oricât de sfîșietoare ar fi ea, dotată cu o reputație de nebunie, are toate șansele, în vremea noastră, să fie primită cu o nobilă mărturie a „eliberării orgiastice a instinctelor“; și de aici vine și afirmarea victorioasă a Absurdului. Dar nu s-a jucat oare cu cuvintele? și nu a fost confundată nebunia, maladia mintală, cu cea „nebunie“ sau mai degrabă febră spirituală, minunată, binefăcătoare, aproape divină care exaltă geniul creatorilor și-l face să apară în operele lor în grade supreme. În ceea ce privește *nebunia artificială* arborată în legătură cu anumite picturi ale Absurdului, ea mi se pare o simulare de un gust îndoielnic.

„Nimeni mai mult decît Dostoievski nu l-a ajutat pe Nietzsche“ asigură Gide pentru a-și susține elogiul. Iacă încă o teză care se regăsește la majoritatea exegeților filozofului tunător. Necazul este că ea nu se sprijină pe nici o realitate. Fără a se forța nota, se poate spune că Dostoievski este un anti-Nietzsche. El denunță fără încetare, „fenomenele cele mai anormale“. În *Amintiri din casa morților*, de exemplu, el definește tirania ca: „o obișnuință capabilă să se dezvolte și care devine cu vremea o boală“, și el concludă: „Omul și cetățeanul dispar întotdeauna în tiran și atunci întoarcerea la demnitatea omenească, *căința*, *reinălțarea morală* devin aproape irealizabile“. (Eu subliniez). Supraomul numărul unu al lui Nietzsche este Cesare Borgia (tipul de principe tiranic); *căința* și *morală*, el le disprețuia ca pe elemente de slăbiciune. Lui Dostoievski îi era milă, pentru că era puternic; Nietzsche condamnă mila pe care o socotea nedemnă de omul puternic — ori el își hrănea furia (să fie

oare aceasta forță?) cu delirurile sale. Romanul *Demonii* este singurul în opera lui Dostoievski care aduce în scenă numai indivizi rătăciți, trișori, imbecili, „demoni“, fără revanșa victorioasă a ființelor luminoase, de extremă puritate spirituală și morală. Psihologul a vrut fără îndoială să consacre un volum studiului unei gropi a monștrilor. Trebuie notat că această carte provoacă și în zilele noastre o surescitare deosebită.

Pledoaria în favoarea voinței de nebunie pronunțată pornind de la comportarea lui Kirilov aduce cu sine noțiunea de preamărire a sinuciderii — ceea ce ne face să ne întoarcem, din două motive pe șantierul demolărilor.

Sinuciderea dementului motivează, după Gide, filozofia care a provocat acest act, în aceeași măsură în care este motivată de aceasta. De altă parte (am văzut-o mai înainte) trăiască prăbușirea minții: „Nietzsche a câștigat *deoarece* înnebunise“. Și de ce, în virtutea vitezei dobândite, să nu se treacă de la ideea de nebunie benefică a unui individ la aceea de nebunie instaurată deliberat în domeniul artistic, de exemplu. Arta n-ar fi câștigat ea oare în aceeași măsură?

Un pasaj din *Lettre à Angèle* aruncă o lumină tulburătoare asupra culmilor nu mai puțin tulburătoarei *Ambiguități*. Gide observă pe drept că Nietzsche „se zbate în sistemul său ca într-un laț care se strânge din toate părțile peste el“. Dar nu cumva autorul acestei remarci este el însuși încurcat în fervoarea sa nouă, prizonier al unui sistem neguros în care nu știe cum să-și împace atracția sa naturală către rațional, cu iraționalul pe care idolul său i-l revelează. El scrie: „Ce e mai dramatic decât aceasta: acest irațional (Nietzsche) vrea să dovedească. Mijloacele lui sînt altele, dar ce] importă? Artist, el nu creează, el dovedește; dovedește cu pasiune. El neagă rațiunea și raționează. El neagă cu o fervoare de martir.“ Ce vrea să însemne acest patetic avînt? *Crearea* unui lucru frumos nu este ea însăși o *dovadă*? De ce să se spună că un artist dovedește fără să creeze, și să se separe astfel

cei doi termeni ai unei remarcabile acțiuni? De ce să se lase vălul ambiguității peste evidență?

Ambiguitatea, sub denumirile nobile de ermetism și de enigmatic, este un mijloc pe care Nietzsche îl recomandă. Ea poate fi efectul unei cochetării intelectuale și mai mult o tactică care consistă în suscitarea unor perdele de fum ca să se ascundă celorlalți și *pentru sine* confuzia propriilor sale idei. Acesta este un procedeu pe care esteticienii iraționalului îl îndrăgesc. S-ar crede că domeniul artei, în zilele noastre, este invadat de un popor de întunecați gnostici.

Cu toate acestea puțin mai târziu, în vara anului 1901, André Gide dădea asigurări într-o conferință asupra *Limitelor artei*: „Opera de artă este operă voluntară. Opera de artă este operă de gândire. Căci ea trebuie să-și găsească în sine împlinirea, scopul și rațiunea sa perfectă, formînd un tot ea trebuie să se poată izola și să se sprijine ca în afara spațiului și timpului, într-o satisfăcută și satisfăcătoare armonie“.

Aici, schimbare bruscă a gândului exprimat în *Lettres à Angèle*. Intrucît opera de artă este, în această vară a lui 1901, voluntară și operă de gândire, mi se pare dificil ca artistul care o împlinește să poată nega rațiunea, așa cum a fost spus cu o iarnă mai înainte. Ce importanță au contrazicerile! nu mișună ele în sistemul lui Nietzsche, incontestabilul patron care de asemenea a fost prezentat în triumf de către André Gide artiștilor și cărturarilor secolului care se sfîrșea?

La începutul secolului următor s-a ivit un alt mare om care a transmis principiile nietzscheene, mai ales artiștilor și criticilor de artă. Guillaume Apollinaire, poetul științelor, a dominat cercurile artistice cu puteri de mag. După ce și-a arătat geniul său superb incontestabil, în poezie, el a adus fantezia în estetică. Focurile sale de artificii au uluit și apoi au dat halucinații. El a făcut să strălucească cele mai iraționale argumente alături de care Rațiunea a apărut ternă și depășită; el a lăudat transvaluarea tuturor valorilor, a vestit venirea orei noului prin liberarea instinctelor de

frenezie și victoria dionisiacă prin exersarea Orfismului; el a stabilit condițiile Cubismului asigurând că acest sistem de frământare decorativă este cea mai înaltă expresie modernă a artei de a construi. Prin dibăciile sale minunate, prin agilitatea sa în maniera enigmei, el a fascinat nenumărați pictori și intelectuali și a modelat pentru multă vreme critica.

În cursul a șaptezeci de ani, moștenirea gândirii nietzscheene a fost primită de către doctii notabili (filozofi, poeți, esteticieni, profesori, conservatori) de pe toate continentele și pretutindeni tineretul, subjugat, a primit direct sau prin osmoză învățătura înfricoșătoare. Trecuse vremea liberilor aventurieri mistico-mistificatori și a comandourilor pictorești de tipul dinamitatorului Dada. Aceștia sînt acum nu atît „Preparatorii” (în sensul nietzscheean) cît primii Ordonatori internaționali ai cultului dionisiac al „transvaluării tuturor valorilor”. Pe cînd Ordinatorii?

Herbert Read, care a reprezentat, în Anglia, cea mai înaltă autoritate în materie de estetică „abstractă”, revela cu justete fenomenul răsturnării artei pe întinderea globului. El scria în 1958 la începutul unei introduceri pentru catalogul lui Fautrier: „Atunci cînd, cu zece ani în urmă, lumea devenise conștientă de existența *altei arte* s-a spus că ea venea de peste Atlantic, prima școală americană de pictură care a invadat și a cucerit Europa ... Dar mișcările în artă sînt întocmai epidemiilor, ele izbucnesc simultan în colțuri foarte îndepărtate unele de altele, un polen invizibil, o înseninare estetică sînt purtate peste oceane și continente, și o misterioasă schimbare se face atunci spontan”. Fie — dar să nu uităm să recunoaștem că epidemia privitoare la arta secolului XX a fost magistral cultivată, dezvoltată, întreținută, organizată și *voit propagată* în lungul și în latul planetei.

André Malraux scrie în același album al lui Fautrier: „Arta modernă s-a născut fără îndoială în ziua în care ideea de artă și aceea de frumusețe au fost despărțite. Poate că prin Goya ...”

Prin Goya? Dar alături de ale sale capodopere ale oribilului, sînt admirate tablourile lui care exaltă frumuseţea fiinţelor şi lucrurilor. În virtutea cărui principiu etern ideea de artă s-ar separa ea de aceea de frumuseţe? Arta este un Tot care conţine expresiile înălţătoare ale Urîtului şi ale Frumosului.

Mai tîrziu, André Malraux, considerînd că: „Marea pictură nu mai este figurativă“, sustrage deodată din planul superior al artei: „pictura de şevalet“, întrucît elimină din aceasta, o componentă enormă, substanţială, esenţială care a contribuit să făurească minunăţiile atîtor civilizaţii. Figuraţia, nu este ea oare unul din fundamentele cvasi divine a nevoii de creaţie la om? Cum s-ar putea altera valoarea acestei cauze — şi datorită cărei forţe omenеşti? Să fi căpătat omul *puterile lui Dumnezeu* după cum voia şi credea Nietzsche?

Jean Paul Sartre a cărui operă literară o admir sincer (dar nu fără cîteva stări de greaţă) asociază intim ideea de Frumos Artei. În prefaţa sa la expoziţia picturilor lui Lapoujade, el scrie: „De cînd tablourile au cucerit libertatea să se supună numai legilor Picturii, artistul a putut reafirma legătura fundamentală, de nedespărţit, a operei cu Frumuseţea ... Frumosul nu mai este scopul artei, el este carnea şi sîngele ei, fiinţa. Bine: toată lumea a spus-o întotdeauna, toată lumea pretinde că o ştie. Dar e totuşi adevărat că această pură grijă fundamentală, ascunsă de un vis de alchimist, de dorinţa de a produce un absolut real, redescoperă, în arta abstractă, puritatea sa primă“.

Li se pare totuşi tuturor că preocuparea pură pentru Frumuseţe este învăluită de puritatea sa primă în picturile figurative splendide pe care civilizaţiile le-au produs de-a lungul epocilor; şi pot fi, pentru a nu cita decît perioada cea mai recentă, exceptate de la Frumuseţe tablourile lui Goya, Géricault, Corot, Courbet, Van Gogh, Renoir, Bonnard. Trebuie să se creadă că geniile din toate timpurile, atunci cînd realizau *subiectele picturii de figuraţie* — care nu se reduce la aplicarea indistinctă a culorilor pe un suport — nu au cucerit libertatea de a se supune doar legilor Picturii şi au

trebuit să aștepte, pentru obținerea acestei libertăți, providențiala apariție a artei abstracte în 1909? Puritatea primă a Frumosului să reînceapă ea cu arta zisă „abstractă”? Fără îndoială, dacă se dă crezare unei alte însemnări a lui Jean-Paul Sartre: „Din cînd în cînd unul dintre acești buni pictori¹ spune cu un aer fatal că, într-o epocă negativă, arta lor se distruge de la sine și refuză să fie un limbaj. Dar nu este adevărat: epoca construiește mai mult și niciodată nu s-a mai văzut pictură atît de compusă, atît de stringentă ca aceste arhitecturi ale abstractului“. Acest „niciodată nu s-a mai văzut“ lasă orice comentariu în suspens.

Jean Paulhan se arată favorabil acestei idei a lui Walter Pater: „toate artele aspiră la condiția muzicii, care nu este făcută decît din forme, căroră ar fi iluzoriu să li se atribuie un sens precis“. Și el adaugă: „Poate că pictura informală s-a apropiat de acest ideal — dacă într-adevăr este unul — ceva mai îndeaproape decît marile școli ale trecutului“. De aici, poate, elogiul pe care l-a făcut *Artei Informale*.

Dialectica lui Jean Paulhan este atît de nuanțată, atît de subtilă ca o pînză de păianjen, atît de informală, atît de legănătoare, la modul berkeleyan, încît se crede că ambiguitatea atinge aici punctul perfecției sale; ea vă sfredelește și vi se pare că sesizați ceea ce niciodată nu trebuie să fie perceput de nimeni și mai ales de autorul însuși al acestei muzici al cărei sunet nu are sens, afară dacă nu este contrariul, ceea ce de altfel este totuna.

Am apreciat mult fragmentul în care Jean Paulhan desemnează pericolul înfricoșător care pîndește umanitatea. El ne avertizează că nu e vorba de bombele moderne; fleacuri, toate astea! Ne informează: „Dar există un pericol mai amenințător: spiritul nostru este astfel construit încît se află în mare pericol să se distrugă în orice clipă. Ii ajunge să se privească gîndind; îi ajunge să se asiste pe sine, pentru a se vedea îndată rupt de lume și de

¹ Este probabil vorba de pictori „abstracți“, sau informali, sau nonfigurativi, sau „neo-realiști“, sau cubiști, etc. etc. (n.a.).

gîndirea însăși". Or, iată leacul împotriva acestui flagel pe care l-a reperat de curînd: „Impotriva acestui pericol, pictura informală acumulează nerăbdător crăpăturile și așchiile și spațiile sale, obiectele sale incoruptibile și semnele — zigzaguri, tunete și fulgere — pe care ele ni le produc”.

Dar să te privești gîndind înseamnă de asemenea să gîndești; și se poate de asemenea gîndi privindu-te gîndind, ceea ce este o altă calitate a cugetărilor, și acest strălucitor exercițiu intelectual se poate multiplica la infinit. Atunci, pentru că te afli situat pe planul himerelor, de ce să nu suprimi gîndirea, ceea ce ar fi aproape pe gustul nietzscheean și ar aduce avantajul de a nu mai gîndi privindu-te gîndind. Oare, pictura informală care preîntîmpină răul de a te privi gîndind decurge ea din vreo cugetare? Ei bine da, întrucît ea „acumulează nerăbdător” elemente: deci voință, deci gîndire. Dar vai, să fie ea amenințată în fiecare clipă de pericolul pe care-l prezintă artistul care se privește gîndind? Si pe această temă s-ar putea scrie de asemenea o carte frumoasă.

Pregătitorii

Principiile destructive ale nietzscheismului aproape n-au avut de întîmpinat obstacole majore la începutul secolului XX. Dimpotrivă în întreaga lume cînturarii și artiștii în revoltă față de burghezie și academism au cules de îndată unele maxime ale filozofului iraționalului și le-au convertit în arme ofensive. Era oare în intenția lor de a le utiliza doar pentru a învinge o stare de mediocritate estetică și după victorie să le schimbe liber pe unelte de construcție? Se pare că insurgenții au căpătat abitudinea să demoleze cu bucurie. Cîte unii socoteau că acest exercițiu n-ar fi niciodată îndeajuns de susținut pentru a curăța arta de toate miasmele trecutului; alții au crezut că aspectele ruinei și ale dislocării reprezentau opera splendidă a umanismului vremurilor noi.

Georges Ribemont-Dessaignes a scris o carte remarcabilă din mai multe puncte de vedere: *Déjà*

Jadis, ou du mouvement Dada à l'espace abstrait (Julliard, 1958). El a compus o istorie precisă a mișcărilor explozive care s-au succedat de la cubism încoace. Totodată a adoptat tonul familiar al Memoriilor; aprecierea critică se alătură și deseori se strecoară în ea considerații personale care se învecinează cu deznădejdea. În toate domnește o onestitate patetică. Lucrarea are calitatea mărturiilor de epocă; istoricii-psihologi ai viitorului vor fi nevoiți să se refere la ea pentru a sesiza mai bine spiritul noutăților estetice din prima jumătate a secolului. Interesul trezit de această carte-cheie este dominat de faptul că evenimentele sînt văzute și comentate *dinăuntru* de către un partizan, căci G. Ribemont-Dessaignes a fost unul dintre animatorii Dadaismului și un tovarăș al Suprarealismului.

Studiul originilor perioadei dinamitei se mărginește la referirile la Lautréamont, la Apollinaire și la Rousseau - Vameșul. Numele lui Nietzsche nu este niciodată scris. Să nu fi perceput G. Ribemont-Dessaignes enormul val de răsturnare a tuturor valorilor, izvorît din conceptele nietzscheene sau poate nu a vrut să-l semnaleze? Să-l fi considerat pe Nietzsche *tabu*? Oricum ar fi, cea mai mare parte a temelor și a comentariilor din *Déjà Jadis* poartă foarte ușor de recunoscut însemnele apostolului distrugerii. De-a lungul paginilor revin într-o repetiție obsesională și indicate ca semne favorabile, cuvintele: a distruge, ruină, dezgust, dezagregare, degradare, neant, antiom, antiartă, anti-Dumnezeu și următoarele dorințe: sfîrșitul artei, sfîrșitul spiritului critic, revolta permanentă a spiritului, revoltă împotriva tuturor valorilor acestei lumi.

G. Ribemont-Dessaignes pronunță, în legătură cu Apollinaire, un elogiu al ambiguității (care fusese explicit recomandată și atît de mult practică de Nietzsche) afirmînd: „... că unul dintre elementele motorii cele mai importante ale spiritului modern este ambiguitatea. Ea este cea care furnizează materialele prin ridicarea negației la rolul de afirmație, ea este cea care asigură perpetuitatea vieții“. Cu toate acestea, autorul acestui aforism ne face să beneficiem, în mod fericit, în cartea sa, de un fel

opus ambiguității: acesta este cinismul, sinceritatea barocă, cea care, proiectînd asupra faptelor o lumină crudă ne permite să le examinăm cu precizie. Ceea ce exprimă *Déjà Jadis* poate fi apreciat sau detestat, dar, toate principiile fiind expuse cu o perfectă justete, cititorul știe ce poate aștepta de la aspirațiile „novatorilor” vremurilor noastre.

Definiția pe care autorul o dă felului dadaismului este limpede: „Să distrugi o lume pentru a pune o alta în locul ei, *unde nu mai există nimic*, acesta era de fapt cuvîntul de ordine al dadaismului”. O Nietzsche, cît de mult ar fi fost acești Pregătitori pe placul inimii tale!

Dadaismul, care fusese creat la Zürich în anul 1916, s-a ivit ca urmare a cubismului, care, după cum just semnaleză G. Ribemont-Dessaignes, prevestise dinainte distrugerile ulterioare. În legătură cu Cubismul, el scrie: „ceea ce mi se părea deosebit de important, în această transformare a valorilor plastice, este ceea ce aceasta avea ca element distrugător pentru toate valorile și destructiv pentru sensul însăși de valoare. Nu eram singurul care gîndeam astfel”. În ceea ce mă privește, găsesc de asemenea deosebit de importantă această apreciere și surîd gîndindu-mă că poți fi de acord cu anumite păreri ale unui autor la care nu guști de fel raporturile dintre ele.

Și apoi G. Ribemont-Dessaignes continuă imediat cu această sugestie: „De ce să nu se împingă transformarea pînă la disoluția completă”. Evident, era deajuns să te gîndești la aceasta; ocazia n-a fost pierdută și s-a obținut faimoasa „Abstracție” cu derivatele sale: Non-figurativul, Informalul, etc.

În definitiv, totul merge bine după autorul nostru care notează: „Bila se rostogolea către zero în marele cazino al artei /..../. Arta urma să fie recomandată tuturor jucătorilor drept marele Zero”. Desigur că, la toate loviturile, foarte violente, primite în cursul jumătății de secol, valorile imanente erau înjosite. Dadaistii mugeau: „Trebuie să se schimbe, să se schimbe mereu și totdeauna!” Și aceasta s-a schimbat. Istoricul nostru notează progresele lucrărilor de la 1918 încoace: „Căutarea

generală în acest moment se află în recurgerea la incoerență, la dislocarea limbajului ..., este un fel de tehnică de scandal care se instaurează“.

Așii dadaismului voiau eliberarea instinctului de a crea prin suprimarea opreliștilor „aduse de legi, regulamente, abitudini, prin morală, prin societate“, și de asemenea prin religie. Își dădeau ei măcar seama că predispozițiile lor elementare se conformau exact programului nietzscheean și că întocmai lui Nietzsche ei nu știau ce să mai facă: după demolare. Autorului *Déjà Jadis* menționează „... această necesitate care ne împingea și despre care nu știam dacă urmărea distrugerea a ceea ce uram sau înlocuirea acestuia prin ceva nou, liber, un lucru care să fi fost totodată risul și dragostea de viață“. *Risul și dragostea de viață* compun refrenul cîntecului ruinelor din *Vesela Știință* și din alte cărți ale lui Nietzsche. Se poate oare spune că Abstracția, Informalul, Neo-realismul, sînt ele risul și dragostea de viață? În ceea ce mă privește, spun nu.

G.Ribemont-Dessaignes are perfectă dreptate atunci cînd ne asigură că acțiunea dadaismului a fost decisivă pentru viitor. Această mișcare fulgerătoare, scurtă, nihilistă, nu a prea fost luată în considerație de către esteticienii de atunci; aceasta a fost o greșeală, deoarece este cert că ea a sfărîmat resorturi esențiale ale Esteticii. Citim în *Déjà Jadis*: „Ceea ce a fost distrus în timpul dadaismului de către mii de forțe obscure nu a putut niciodată să se reconstituie cu încrederea unei forțe reale“.

Tinerii burghezi revoltați ai grupului Dada au reușit să impresioneze tineretul burghez și intelectual — și numai pe acesta — utilizînd tertipurî fără de număr. Ei tunau și fulgerau, amenințau, publicau manifeste zgomotoase, plăteau curajos cu propria lor persoană în spectacole delirante. Unele din farsele lor erau excelente, răzbunătoare, adevărate giumbușlucuri și toate aceste extravagante se desfășurau cu solemnitate, deoarece regizorii burlești își păstrau seriozitatea, forță supremă a acțiunii lor psihologice; în vremea aceasta tinerii burghezi în lumea întreagă, care urmau în curînd să devină intelectuali majori, acești tineri burghezi

ai elitei viitoare, speriați, „șocați“, insultați, păcăliți, tulburați, le-au luat în serios. De dragul miilor de renghiuri se strecura ideea distrugerii pe toate planurile, mai ales distrugerea artei. Mișcarea Dada îmi pare că a dat un elan nou și substanța unei doctrine — doctrina distrugerii — operei de dislocare începută de Picasso și Cubism. Se spune despre Cubism că el căuta o metodă de construcții ca reacție față de „dispersiunea“ impresionismului. Dada, în mod cinic (cinismul era virtutea lui) a repus lucrurile la locul lor și a proclamat fără întortocheri ipocrite, fără ambiguități propria sa căutare a falimentului total al legilor divine și umane.

După părerea mea, Suprarealismul (mai ales din 1920 la 1939) a avut o acțiune diferită. El a arătat în tot felul de oglinzi, întruchipări ale Visului (incluzând coșmarurile); el nu a alterat Gîndirea întrucît era condus de curentul Viselor; imaginația Poeziei îl anima. Mi se pare că s-a opus metodelor cubiste de ruinare a „umanului“ prin lirismul fantasticului. Al său arhanghel al bizarului nu era un arhanghel exterminator. Deseori, desigur, Suprarealismul l-a arătat pe om sub unghiul morbidității — dar era totuși Omul! și nu Cioburile sale dispersate și expresia antiomului.

G. Ribemont-Dessaignes scrie: „Noi trebuie să ne găsim speranța în degradare și ruine. Nu există metafizică și morală posibile decît pornind de la ruine“.

Și apoi: „Cine știe? Și arta este muritoare de o moarte fără întoarcere“. Se simte aici curentul pesimist, venit de la romanticii germani ai secolului XVIII, prin Hegel.

Și apoi: „Se ajunge, la urma urmelor, la o frenzie a informalului exploziv, la nesemnificativul tulburător, la «scotociți-mă și veți găsi», dealtfel de obicei bazat pe pasiune, pe exasperare, erupție și vomă /.../. Zadarnic înțelegem noi să reîncepem creația, noi ne întoarcem cu încăpăținare către ceea ce s-a făcut deja pentru a stabili comparația“. Și totuși, el face în altă parte elogiul „abstractului“ și al sub-produselor.

Déjà Jadis ilustrează o dezbatere dramatică.

351 Autorul acestei cărți îmi apare ca participantul și

chiar martorul dureros și leal al muncii de ruinare desăvârșită de mulțimile de cărturari și artiști intelectuali din lume, în vremea noastră. El urăște trecutul, el dorește să-l distrugă și *plecînd de la ruine* el vrea să transvalueze valorile — dar *nu vor fi ele atunci inexistente întrucît au fost atît de complet distruse?* nici nu vor mai putea fi transvaluate. Atunci se va gîndi careva să creeze altele. Care? Aceleași?

Concluzia cărții este patetică. Se zărește pîlpîind luminița unei gingașe speranțe, la sfîrșit de tot după lungul demers al unei filozofii dezabuzate și care pe scurt înseamnă acestea: Legea universală conduce ineluctabil la degradare și la moarte. Atunci la ce bun să mai faci cît de cît ceva?

La sfîrșit de tot deci, G. Ribemont-Dessaignes descoperă motivul seninătății sale. Cert, el recunoaște că ruinele erau altădată mai frumoase decît azi; dar speranța se află totuși aici: „Am impresia că în lumea artei, astfel cum este ea în fața noastră *și după cum am contribui la facerea ei*, totul nu mai este decît o vastă dislocare prevestitoare, un mare tîrg de vechituri unde nimic nu deosebește veritabilul de fals, noul de vechi, unde totuși totul ne stă la dispoziție pentru plăceri noi“. El ne mărturisește că se complace în mijlocul ruinelor („mă simt ca acasă“). Acolo, în acel tîrg, ciudat, el găsește o legătură de chei ruginite, și spune: „Pentru mine care știu ce înseamnă o cheie, aceasta este o comoară. O cheie ruginită descuind un sipet ruginit, iată universul întreg care îmi aparține!“

Sau, îmi zic: Pentru ce să se cheltuiască secole și energii ca totul să se reducă în ruine? Este un foarte îndelungat efort, tocmai bun pentru a dezagrega elementul mintal. De ce, în loc să se ia o cheie veche, să nu se toarne o cheie nouă care va deschide poarta domeniilor noi fără ca pentru aceasta să distrugi minunății?

Pentru ce timpul pierdut căutînd să se distrugă principii indestructibile? *Evoluția* naturală este și ea o cheie prinsă în legătura de chei a creației. Și cea mai robustă dintre chei se numește: încrederea în omenesc.

Transformarea

Iată-ne la sfârșitul capitolului care prezintă etapele unei căutări și nu argumentele unei *teze preconcepute*.

Am fost surprins, ca aproape toți contemporanii mei, de dezordinea care domnește în artă. Vedeam în ea altceva decât un foc de artificii de mai multe tendințe; simțeam că nu era semnul unei sărbători. Prea multe rachete răspîndeau prea multă cenușă în timpul unui joc prea îndelungat și prea greoi practicat; prea multe principii vitale, indispensabile omului creator, erau distruse. Lectura interpretărilor fanteziste (pseudo-științifice, pseudo-mistice, ambigue, delirante) a produselor secrete de șaiszeci și cinci de ani încoace în întreaga lume occidentală permite să se descopere fără efort prezența iradiantă a Absurdului.

Cred din ce în ce mai mult că *dezordinea este datorată confuziei genurilor și nu calității fiecărui gen*. Dezordinea rezultă dintr-o acțiune de subminare intelectuală.

Cînd revolta cîtorva izolați se izbește timp îndelungat (mai mult de o jumătate de secol) de forțe invincibile (ceva asemenea unui Destin), în ei prinde viață un sentiment dureros și le este îngăduit să-l atenueze prin studierea cauzelor care au provocat revolta lor.

Am constatat că durerea este actualmente mai ascuțită la foarte rarii scriitori revoltați decât la majoritatea artiștilor, poate pentru că cei dintâi resimt mai bine că răul lovește mai întâi un teren care lor le este mai familiar — intelectul, mintalul — unde acum se desfășoară fără limită.

Nevoind să cred în ecloziunea simplă și spontană a unei derute atât de stupefiantă în arta secolului XX, am încercat să-i descopăr cauzele întorcându-mă la trecut.

L-am întâlnit de îndată pe Nietzsche — cum se putea să treacă neobservat uriașul care urlă. Înălțat în preajma noastră el ne învăluie cu umbra opacă a monumentalei sale statui; această umbră este destinată, din păcate, să se întindă departe în timp.

Nietzsche a vrut să se arate, — și lui însuși în mod imediat — sub două aspecte seducătoare: acela de înțelept al Greciei antice și acela de profet. Aceste roluri nu se potrivesc sufletului său. Am spus ceea ce am gândit despre mascarada greco-germanică. Cît în ce privește reputația de profet, cînd este cercetată, se evaporă. Predicatorul care prevede că un templu va arde în curînd după ce cu propriile sale mîini a aprins vîlvătaia în cele patru colțuri ale edificiului, nu este un profet ci un incendiar. Sîntem liberi, în orice caz, să lăudăm această ispravă și acest caracter, dar este preferabil să nu se confunde două personaje distincte.

Cu siguranță că Nietzsche a subjugat numeroase spirite prin geniul verbului său, prin puterea de șoc a anatemelor sale precise și a promisiunilor sale infinit de evazive. Superb maestru al operei de distrugere, arhitect în iluzionism, a știut să traseze arcuri de triumf baroce pe calea Neantului. Capodoperele sale au fost admirate și de dragul artei, în sunetul trompetelor zarathustriene, mulțimi de oameni mediteraneeni au pornit spre: NIMIC.

Cu toate acestea, acțiunea doar a unui Nietzsche filozofînd nu ajunge să lumineze sensul extraordinarei perturbări a spiritelor de pe planetă. Dată fiind natura tipic germană a titanului modern,

trebuiau urmate perspectivele gândirii germane și nu fără plăcere ne-am referit la *Athenaeum*, instituție fondată de tinerii romantici la sfârșitul secolului XVIII. Acești idealisti ardeau de un nobil zel. În urma rose-crucienilor ei căutau să descopere substanța filozofală și filozofică prin care omul și-a recucerit puritatea, puterea și înțelepciunea pierdute. Astfel ei urmăreau secretul Reînnoririi celei mari, interogând Trecutul îndepărtat. Solicitarea Tradiției a stabilit legături spirituale și sentimentale între ei și Orient și ei se gîndeau la Egipt, la Indii, la Fenicia, la Siria, la Grecia cu încîntare și naivitate. Îi anima cea mai mare dragoste: unirea cu Dumnezeu reprezenta condiția primă a aspirației împlinite.

În acest climat mistic, gîndirea germanică a avut libertatea să se lase pradă fără control enormelor pendulări naturale. Speranța unei stăpîniri absolute a omului asupra lui însuși și asupra materiei, a provocat o hipertrofie extraordinară a Eului și a ideii de voință de putere. Cu toate acestea, euforia era străbătută de îndoieli înspăimîntătoare și fără încetare orgoliul cosmic era cot la cot cu sentimentul de neputință și de surpare. În profunzimile înaltelor valuri ale unui germanism dezlăntuit s-au văzut esteticieni denunțînd vanitatea artistului de a reprezenta forma umană, întrucît lucrările anticilor erau în ochii lor de nedepășit în această privință. Aceeași interdicție a lovit și pictura istorică pe care autorii Renașterii au dus-o la perfecțiune odată pentru totdeauna. În schimb, pe culmea valurilor afective destinate să atingă cerul, poeți și filozofi anunțau venirea iminentă a unei ere în care totul va fi în orice clipă Nou, și în care omul, prin puterea instinctelor sale în sfîrșit eliberate va deveni egal cu Creatorul.

Mi s-a părut că tocmai din clocotitorul izvor al romantismului german de la sfârșitul secolului XVIII a izvorît și curentul de forțe care domină estetica timpului nostru.

Străbătînd secolul al XIX-lea, în Germania acest curent a fost susținut în general. Cîteva modificări totuși i-au alterat esența. La origine, gîndirea

irațională care-l alcătuia avea calitatea fantasti-
cului; or, această feerie s-a stins deseori și irațio-
nalul luînd un aer profesoral a vrut să demonstreze
că nu era altceva decît raționalul. Mascînd lumina
magiilor, iraționalul aluneca spre sumbru.

Hegel a confirmat inutilitatea de a reveni asupra
genurilor artei duse la perfecțiune de antici; el a
adăugat că popoarele nu mai resimțeau nevoia de
artă căci nu mai aveau credință; de aceea, epoca
viitoare, tot după Hegel, va fi aceea a criticii care
explică operele de altădată.

David Strauss și Feuerbach au făcut să progre-
seze ateismul. Max Stirner cu *Unicul* a lansat o
serie de noțiuni care premergeau nietzscheismului.
Unicul își zice fericitul moștenitor al Trecutului și
al Umanității pe care o înmormîntează.

După el nu rămîne nimic. El este „domn și stă-
pîn al tuturor lucrurilor“. Principiul său este egois-
mul; contează doar Eul său nemărginit. El este o
ciudată schiță a supraomului. *Unicul* spune: „Eu
sînt Nenumitul, Nedefinitul, Neînchipuitul ...“ „Eu
n-am clădit scopul vieții pe nimic“, și mai apoi
„Se spune despre Dumnezeu că este perfect, că nu
aspiră la nici o perfecțiune. Chiar și aceasta nu are
sens decît cu privire la mine însumi“.

Schopenhauer a scos în evidență *Voința de viață*
dominatoare, anterioară inteligenței și mai puter-
nică decît aceasta. Cu toate acestea, conceptul de
putere nu a îndemnat autorul către viziuni fericite
căci el lansa o filozofie a pesimismului. Doar un
miracol, sub forma unui geniu mîntuitor poate
conduce omul epuizat de chinurile cunoașterii dure-
roase și a iluziilor pierdute, la liniștea nirvanei.

Pesimismul schopenhauerian a făcut doi adepți:
Wagner și Nietzsche. Wagner, cuprins de neli-
niștea sfîrșitului lumii scria: „Voința, care la început
credea că transformă lumea în sensul dorințelor ei,
nu mai găsește la sfîrșit o altă soluție satisfăcă-
toare decît să-și zdrobească propria sa voință
de a trăi și să-și pregătească cu demnitate declinul“.
Cu toate acestea, „geniul mîntuitor“ al lui Wagner
nu l-a condus tocmai către nirvana, ci către izbuc-
nirile triumfului.

Nietzsche apare deci ca un moștenitor al principiilor germanice (era să spun: al defectelor lor) care s-au format începînd cu romantismul de la *Athenaeum*.

Importanta energie a gîndirii germane a acționat în toate direcțiile, în sus și în jos, într-un amețitor zigzag. Timp de mai bine de o sută de ani, furtuna nordică a bîntuit hotarele sudului Europei fără să le poată atinge; rezistența Rațiunii era foarte puternică. Dar aceste granițe au cedat sub apăsarea înfricoșătoare a forțelor izvorîte din delirul filozofic al lui Nietzsche. În coșmarurile sale, colosalul dărîmător al tuturor valorilor visa flori albastre pe coastele Mediteranei. El a reușit să pătrundă acest tărîm, apoi, lipsit de rațiune, s-a prăbușit pe florile albastre și le-a zdrobit.

Dar încă o dată, numai Nietzsche singur, împlinire ciudată și zgomotoasă a gîndirii germane, nu ar fi fost suficient să realizeze mutația spiritului mediteraneean. Ar trebui poate luată în considerare oboseala posibilă și neașteptată a acestui minunat spirit la sfîrșitul secolului XIX, — a acestui spirit care în cursul a mii de secole de evoluții și civilizații succesive a produs opere diverse și memorabile.

Omul mediteraneean s-a frînt brusc în fața asaltului constant și impetuos al gîndirii germane. Hotărîtor a fost cuvîntul iraționalului. S-a produs o demisie a omului mediteraneean consimțind la izgonirea gîndirii raționale care este principiul său vital și originalitatea sa. În schimb, el a cules ceea ce a luat drept leacuri (excitante) împotriva delăsării: aspirația către un Nou tot timpul înnoit; eliberarea totală a instinctelor. De fapt, omul Mediteranei îl aștepta pe Nietzsche.

Departe de mine gîndul să nu recunosc calitățile gîndirii germane. Ele au acționat cu o vigoare remarcabilă în contextul civilizației occidentale de la Evul Mediu încoace. Fără să se mistuie vreodată, ele au dobîndit acorduri frumoase cu calitățile mediteraneene, acelea care au dat naștere capodoperelor antichității.

Ceea ce mi se pare grav este recenta incoerență a concertului, imputabilă predominanței enorme a uneia din părți în detrimentul celeilalte, cu asentimentul acesteia.

Odată cu părăsirea dreptei judecăți a măsurii armonioase a modelului uman, a echilibrului utilizării a instinctelor, a intuiției ascuțite, a spiritului de fină selecție, a unui temperament clasic preponderent, care sînt valori mediteraneene, echilibrul este rupt între partenerii nordului și sudului. Cooperarea lor, dialogul lor, riscă să se reducă la un monolog la două voci, încîlcit și ineficace. Cu o singură teză admisă cum să se obțină sinteza și speranțele adevăratelor Nou-uri?

Atunci trebuie să ne temem de progresele confuziei (confuzia genurilor s-a instaurat mai dinainte în estetică). Această stare favorizează inevitabil înscăunarea Absurdului și aduce cu sine, în consecință, stabilirea spiritualului și a mintalului.

Dar omul Mediteranei își revine întotdeauna.

Cuvînt înainte.....	19
---------------------	----

I. — REALITATEA ȘI APARENȚA

SUCCESUL	22
PORTRETUL	26
REALITATE ȘI APARENȚĂ	40
— „Rețeaua de senzații“	44
— aparența	49

CELE PATRU CATEGORII ALE EXPRESIEI	53
--	----

<i>Prima categorie: A (identitatea)</i>	53
---	----

<i>Cea de a doua categorie: B (încercarea de a surprinde realitățile fără a se practica identitatea)</i>	53
--	----

Antichitatea mistică	58
----------------------------	----

Grecia	59
--------------	----

Roma	61
------------	----

Renașterea	61
------------------	----

Bizanțul	62
----------------	----

Evul mediu	63
------------------	----

Primele două treimi ale secolului al XIX-lea	64
--	----

Academismul	65
-------------------	----

Impresionismul	67
----------------------	----

Contemporanii Impresioniștilor	69
--------------------------------------	----

Foviștii	69
----------------	----

Perioada contemporană	71
<i>Cea de a treia categorie: C (necesitatea de a transforma optica umană pentru a dobîndi realitatea)</i>	76
Despre plăcerea de a se transforma în „Primitiv“	78
Poveste de monștri	89
Copilăriile artificiale	92
Cubismul	94
— lepădarea rețetelor îl duce la ermetism	99
— imposibilă unire a științei și a artei	100
— dezvoltare a unei estetici intelectuale	101
— reușită în domeniul decorativ	102
— succesorii: novatori sau epigoni?... ..	103
— permanență a cubismului	105
<i>Cea de a patra categorie: D („abstracții“)</i>	112

II. — ARTA „ABSTRACTĂ“

<i>Titlul, opera și doctrina</i>	116
O compoziție „abstractă“ nu este o pictură de șevalet	117
Formarea „abstractului“: Apollinaire, Kandinsky, Picabia... dar	120
<i>Refuzul lumii exterioare</i>	122
<i>În ce fel? Pentru ce? În ce scop?</i>	126
<i>Tabloul, Muzica și Decorul</i>	128
Confuzia artelor	129
Asemănări și deosebiri între arte	131
<i>Pictura de șevalet și arta decorativă</i>	139
<i>Misticism și decorație</i>	156
<i>Puterile culorii și ale formei</i>	158
<i>Semnele</i>	163
<i>Triumful Abstractului</i>	166
<i>Cauțiuni</i>	171
— neliniștea figurativilor, căutare a efectului șoc	173
— a fi „pentru“ sau „împotriva“: falsă problemă	179

— tactica greșită a figurativilor	180
— infiltrarea constantă a abstracțiilor	188
— pentru o bienală revoluționară ...	190

CRITICA

1. „Abstracții“ puri	191
2. <i>Micștii</i>	197
— confundarea genurilor	200
— reacții ale publicului	204
— ingeniozitatea „mixturilor“ suscită vertigiul imposibilului	206
— „micștii“ sînt majoritatea internațio- nală actuală, ei sînt imparțiali, dar	207
3. „Figurativi“ puri	214
OCHII ARȘI	216
TRIUMFUL ȘI UMBRELE SALE	218
<i>Trecutul și paseiștii</i>	219
— „rețeaua de simpatii“	221
— masa trecutului	222
— „paseismul“ la abstracți	223

PUBLICUL

<i>Timpul asimilării și arta abstractă</i>	227
<i>Cele două piețe ale Comerțului</i>	232
ESTETICA ȘI MORALA	233

III. — CLASICISMUL ȘI ROMANTISMUL

<i>Eliberarea energiilor</i>	240
<i>De la alchimie la romantism</i>	243
<i>Unitatea și haosul</i>	248
<i>Marea demisie a romantismului german în artă</i>	253
— totul este în intenție	
— Eul dominator duce la elanul către nimic	

<i>Peisajul</i>	259
— suflet = lumină + culoare	259
— comprehensiune și non-comprehensiune a lumii	263
<i>Romantismul francez</i>	266
— aspirația către infinit, intimitatea	
— spiritualitatea, culoarea și grotescul	
<i>Eroismul vieții moderne</i>	268
<i>Libertatea și publicul</i>	269
<i>Imaginația și libertatea</i>	270
<i>Culoarea</i>	274
<i>Frumosul și uritul, rolul contrastului pentru a ajunge la „dramă“</i>	276
<i>Căi și căutări diferite</i>	283
<i>Căutările absolutului</i>	284
MEDALIOANE	289
<i>Romanticul</i>	289
<i>Clasicul</i>	290
<i>Sintezele</i>	291
<i>Barocul</i>	293
 IV. — NIETZSCHE ȘI ESTETICA TIMPULUI NOSTRU	
VAI, NIETZSCHE!	296
<i>Opera sa</i>	297
<i>Socrate monstruosul (după Nietzsche)</i>	301
<i>Dionisos, eliberatorul</i>	303
— arta lipsită de forme	303
— lipsă de măsură sau lipsit de măsură	304
— tentația neantului	306
<i>„Wohin?“ Încotro?</i>	307
<i>Neantul, Nimicul</i>	311
<i>Nietzsche totuși</i>	311
— utilitatea experienței și a faptului moral	312
— cel mai mare pericol: lipsa de rațiune	312
<i>Supraomul</i>	314
<i>Jargonul steril al unor pictori</i>	317

<i>Disprețul</i>	320
<i>Mascarade</i>	325
<i>Nietzsche și Heraclit</i>	327
<i>Cadrilul zeilor</i>	332
<i>Succesiunea</i>	338
— Gide	339
— Apollinaire	343
— Malraux	344
— Sartre	345
— Paulhan	346
<i>Pregătitorii</i>	347
— Dada, da	348
— Suprarealism, nu	351
POSTFAȚĂ	353

Biografii. Memorii. Eseuri

arta timpului nostru

Fără să vreau, am ajuns să întrevăd pentru critica de artă conduita eficientă care ar trebui să fie aceea a acțiunii prietenoase, chiar în extrema severitate. Cred că, neîncetat, criticul trebuie să simtă că este și el judecat de către cei pe care-i judecă, după doctrina și după calitatea discernământului său, dacă ține să fie ascultat ca un om, supus greșelilor, bineînțeles, dar care vrea binele.

MARCEL ZAHAR

Lei 10,50